

نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر



تأليف الدكتورة:
ليلى نسيم أبوسيف



دار المقاريف - مصر

مَجِيبُ الرِّجَاءِ
وَتَطَوُّرُ الْكُومِيْدِيَا فِي مِصْرَ

نجيب الرّيحاني

وتطور الكوميديا في مصر

تأليف

د. نيلي نسييم أبوسيف

دكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة
(إلينوي) بالولايات المتحدة الأمريكية

أستاذ مساعد في الأدب والفن المسرحي
والإخراج بجامعة (لورنس) بأمريكا

أستاذ مساعد بقسم التمثيل بمعهد الفنون
المسرحية - أكاديمية الفنون بالقاهرة



دار المغارف

عايزين مسرح مصرى ، مسرح ابن بلد ، فيه ريحة
« الطعمية » و « الملوخية » مش ريحة « البطاطس المسلوقة »
و « البفتيك » .. مسرح نتكلم عليه اللغة اللى يفهمها الفلاح
والعامل ورجل الشارع ، ونقدم له ما يحب أن يسمعه
ويراه ..

نجيب الريحانى

الناشر : دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

مقدمة

هذه دراسة عن حياة وفن الممثل ، المدير ، المؤلف ، نجيب الريحاني . وقد تحول الريحاني إلى التمثيل أولاً نحو عام ١٩١٤ - ثم اضطلع بالإدارة الفنية بعد عامين ، وكتب أول مسرحية عن الشخصية التي ابتكرها « كشكش بك » عام ١٩١٦ . وظل يعمل - لأكثر من ثلاثين عاماً ، وحتى وفاته عام ١٩٤٩ - على تطوير الكوميديا ، ابتداء من **الفصل المضحك** ، شبه الكوميديا المرتجلة *Commodia dell'arte* فالاستعراض والأوبريت ، حتى الكوميديا الساخرية *satirical comedy* التي خصها بمغزى أخلاقي واجتماعي جاد .

والواقع أن الريحاني لم يصبح كاتباً مسرحياً بمحض اختياره ، بل بالرغم منه . . فلم يكن ثمة كتاب لينجزوا له العمل الذي كان يشعر - بوصفه فناناً مسرحياً - بالحاجة إلى إنشائه . وكانت أغلب مسرحياته مقتبسة ، فلم يفكر قط في كتابة مسرحيات « مبتكرة » تماماً . إنما كان يقيم أعماله عادة على قصة أو مسرحية ما ، يعثر عليها في « ألف ليلة وليلة » أو في المسرح الأوربي . وفي المرحلة الأخيرة من حياته الفنية أخذ يعتمد على المسرح الفرنسي ، فكان يعهد لأحد المترجمين بنقل المسرحية الفرنسية التي تنال استحسانه ، ثم يتعاون مع « بديع خيرى » على إعادة كتابتها على طريقته الخاصة ؛ وهكذا تعدت مسرحياته « مبتكرة » على نحو ما كانت عليه مسرحيات شكسبير وموليير ، من حيث إنها تحمل بصمات الفنان واضحة . . وهي ليست « مبتكرة » بقدر ما كانت تُقلد المسرح الكوميدي الفرنسي بناءً وتقليداً .

الأمر الذى لم يكن تجنبه ممكناً ، منذ أن صار المسرح الأوروبى - والفرنسى خاصة - النموذج الذى يعتمد عليه المسرح المصرى الناشئ .

ولقد أصبحت الكوميديا - على يد الريحاني - صيغة أكثر تمثيلاً للمسرح المصرى الحديث ، وأصدق تعبيراً عن المجتمع فى النصف الأول من القرن العشرين . ومع ذلك فإن الكوميديا لم تغفل عما تستحق من تقدير . . . وإلى وقت قريب ، لم يكن يسمح أيضاً بنشرها ، بسبب أصولها المبتذلة ، واستخدامها للعامة التى كانت موضع استهجان المحافل الأدبية . لهذا ظلت الكوميديا دون بحث فى أغلب الأحيان ، ولم يكن يشار إليها إلا عابراً فى النقد المسرحى أو فى دراسات محدودة . وهكذا لم يلق مؤرخو المسرح العربى بالاهتمام لهذا الموضوع ، ولا تناوله المستشرقون الغربيون بتعمق . وقد اعتمدت - فى أثناء قيامى بهذه الدراسة - اعتماداً كاملاً على الوثائق الأساسية ، أعنى مخطوطات مسرحيات الريحاني وهذه كرامته الثمينة . كما أمدتني الصحف والإعلانات بأكثر من الوقائع الزمنية . وكان للنقد المنشور - على قلته - أهمية بالغة .

ولقد كان موضوع الريحاني يبدو لى - كما ظننت - دراسة شيقة سهلة . وعلى الرغم من الشهرة التى يتمتع بها اسم الريحاني ، فإن حقائق البحث كانت مضنية ومغنية . فالكثيرون يذكرون الريحاني ، لكن أحداً لا يذكره بالدقة الواجبة . وليست أسطورة الريحاني إلا حشداً من الانطباعات ، تنوء فيها الحقائق أو تتلاشى . وقد وجدت مصحف تلك الفترة مبعثرة فى « أرشيفات » ومكتبات متربة ، فلا قوائم هناك ، ولا فهراس يمكن الاعتماد عليها . وأهم من ذلك كله - وأكثره مشقة - جمع نصوص مسرحيات الريحاني . لقد زودنى المرحوم بديع خيري - الذى توفي فى يناير ١٩٦٦ ، عقب لقاءى الأخير معه - بست من مسرحيات الريحاني - أو بالأحرى كوميلياته - الأربعين . ثم أحالتنى إلى الأستاذ بديع الريحاني ابن شقيق نجيب الريحاني

الذى يحفظ—فى حرص بالغ— بمعظم نصوص الرىحانى ، التى سمح لى مشكوراً بالاطلاع عليها . وإليه يرجع الفضل الأكبر فى جعل هذه الدراسة ممكنة ، فله منى كل عرفان . وقد لقيت فى هذا البحث معونة طيبة من كل من الأستاذ كمال الملاخ ، والسيدة لىلى فهمى جاد مديرة الإدارة الثقافية ببيتة المسرح ، والأستاذ عبد الرحمن صدقى ، والأستاذ أنطوان جتاوى المحرر بالجورنال ديجيت ، والأستاذ جوزيف دخول ، والأستاذ إبراهيم رمزى ، والسيدة إيناس خيرى . . ومن أعضاء فرقة الرىحانى : المرحومة السيلة مازى منيب ، والفنانين حسن فائق ومحمد لطفى . وإنى لأتوجه أيضاً بالشكر للأستاذين أسامة والشربى بدار الكتب ، للتسهيلات التى قدّمها لى ، للاطلاع على الأرشيف .

كذلك أخص بالشكر الدكتور ل . الرووث لافلين Dr. L. Ellsworth Laffin ، لمعاونته لى فى كتابة الفصل الأول . والدكتور جاروسلاف ستيتكفيتش Dr. Jaroslav Stetkevych بجامعة شيكاغو ، الذى أسدى لى المشورة فى مواضع عديدة . أما الدكتور « تشارلس شاتوك » Dr. Charles Shattuck بجامعة إلينوى ، فقد أخذ يتابعنى بتوجيهاته فى أثناء جهودى الحائرة لتفسير المواد وتنظيمها فى صورتها الحالية . . ولأستاذ سمير عوض جزيل الشكر لجهده الكبير فى ترجمة رسالتى هذه من الانجليزية إلى العربية . وأخيراً ، ولزوجى المهندس أديب وهبه — أجزل الشكر والعرفان ، لمساندته وتشجيعه .

د . لىلى أبوسيف

الفصل الأول

بدايات المسرح المصري الحديث

ترجع نشأة الكوميديا في مصر إلى عهد قريب ، غير أنها اتخذت - على حداتها - انطلاقة سريعة . ويرجع الفضل الأكبر في ذلك إلى شخص واحد ، هو الممثل والمدير والكاتب نجيب الريحاني (١٨٩٢ - ١٩٤٩) . على أنه ينبغي ألا نزع عن أن نهضة الكوميديا في مصر كانت بمثابة حدث عالمي ، لأن الريحاني لم يكن « شكسبير » ولا « مولير » ولا « تشيكوف » . لكنه أتاح للمسرح المصري أن يحس بذاته في الخمسين سنة الأخيرة ، وأن يكشف له موضوعاً ومادة وأسلوباً ، وأن يشيد لنفسه بنياناً صغيراً من الدراما التي تنمو على الدوام .

ولو أننا رجعنا إلى ماضينا البعيد ، لوجدنا للمصريين القلماء - كما كان عند الإغريق والرومان - مسرحاً دينياً وآخر دنيوياً عريضاً^(١) . فكان لكل ملك مصري ثلاثة نماذج مسرحية على الأقل ، كان يقصد بها تصوير وإثبات طبيعته الإلهية : « المسرحيات الميلادية » وكانت تقدم في عيد ميلاد الملك ، وتتناول - في معظم الأحيان - الطبيعة الإلهية لمولده . « ومسرحيات التوبيخ » (عام ٣١٠٠ ق.م.) ،

(١) القاعدة التي استعملت في الكشف عن « الدراما » المصرية - كما هي في أصلها المثير وغليظ - من وضع « كورت سيت » : Kurt Sethe في كتابه *Die Altägyptischen Dramatischen Texte* « نصوص درامية مصرية قديمة » .

وكانت تمثل احتفالاً بتنصيب الملك (أوهوراس) على العرش ، بل لقد ظل الاحتفال بذكرى تنويع « هب سيد » (Heb Sed) يقام حتى بعد موته ، فقد تناولت «نصوص الأهرام» (عام ٤٠٠٠ ق.م.) قصة بعثه من الموت ومغامراته في العالم الآخر^(١) ، بوصفه إلهاً يعبد . لقد كانت « نصوص الأهرام » تمثل مرتين يومياً ، في أثناء حياة الملك^(٢) ، مرة في الصجر مرة عند الغروب . . ولعلها لم تكن تقدم - في بداية الأمر - إلا في مناسبة وفاة الملك .

وإذا كانت « نصوص الأهرام » تصور - في المقام الأول - ألوهية الملك (وهو إله مولود على الأرض) في الحياة الأخرى ، كما تهدف إلى تثبيت عقيدة الشعب في هذه الألوهية ، فقد اعتمدت «مسرحية الآلام» (Passion Play) التي ظهرت في عصر متأخر (عام ٢٥٠٠ ق.م.) - وهي ثالث النماذج المسرحية للملك - على موضوعات دينية ، الفرض منها أن يحقق الإنسان الخلود لذاته . ولقد ذهبت مسرحية « إيبيلوس » أو «عذاب أوزيريس» (عام ٢٥٠٠ ق.م.) إلى معالجة موضوعات أسرار الخلق ، والحياة والموت ، والصراع بين الخير والشر ، من خلال تصويرها لمأساة موت الإله «أوزيريس» وتمزيقه بيد أخيه الحاقد « سيت » ، ثم بعثه أشلائه في أنحاء البلاد وما تلا ذلك من عذاب زوجته « إيزيس » ، وميلاد ابنه « حوريس » ، ثم بعث «أوزيريس» إلى الحياة الأبدية عندما

(٢) (Drama in Ancient Egypt) ، عن « الدراما في مصر القديمة » ومقال

آخر غير منشور حصلت عليه من الدكتور . ل . الزورث لافلين Dr. L. Eilsworth Laffin

(٣) المرجع السابق . وقد عرّجت أسطورة «أوزيريس» في مسرحية «إيزيس»

للكاتب توفيق الحكيم .

تجمعت أعضاؤه بفضل جهود « لينزيس » و « حوريس »^(٤) .
 وقد استلذت الدراما - فيما بعد - كوسيلة علاجية ، لشفاء الأمراض .
 ويعرف هذا اللون المسرحي باسم « العرض الطبي » (Medicine Show)^(٥) . كما ظهرت
 مسرحيات أقل جدية ، مثل تلك التي تناولت موضوع الإله القزم « بايس »
 - إله الخصب - وزوجته الخريت ، ربة الحمل . وقد أخذت هذه الشخصيات
 تمهد لظهور عملية التفرج الفكاهي في المسرحيات الجادة ، كما حدث في مسرحية
 الاحتفال بتتويج الملكة « حنشبوت » . كذلك عرف القدماء « فارسات »^(٦) كاملة ،
 وقما لما أشار إليه دكتور « إلزورث لافلين » (Ellsworth Lafflin) ، مثل مسرحية
 « خصوصيات حوريس وست » ، التي يتضح من أحداثها السريعة ومواقفها
 المستحيلة ، أنها تعتمد على قصة خرافية باتفاق القدماء والقراء الحديثين على السواء^(٧) .
 وما من غرابة في أن نلمح روح الكوميديا ، فهي من أبرز خصائص المصريين
 في كل العصور . ويخبرنا دكتور لافلين ، أن ندايات محرفات كن يستلجن
 في المآتم المصرية قديماً ، للبكاء والنواح كما كان « المو - و » (The Moo-oo) وهم
 مخرجون محرفون يستلجون لأداء رقصات هزلية ، يقلدون فيها المشيعين للجنازة ،
 لإضحاك الأسرة الحزينة . ومن أشهر الإحتفالات القديمة ، احتفال « باستيت »

(٤) المرجع السابق .

(٥) المرجع السابق .

(٦) الفارس : لون من التمثيلات الهزلية الخفيفة ، هدفها الأود استشارة الفصحك بمواقف وأحداث لا يشترط أن تتوفر لها إمكانيات الحدث ، وبكتات مازحة وقد تكون ماجة .

(٧) "Comedy in Egypt and Greece" « الكوميديا في مصر واليونان » مقال غير منشور لدكتور « إلزورث لافلين » . وقد ترجمت هذه المسرحية من الميرغليفي بقلم (Alan H. Gardiner) .

(Bastet) ، الذى كان يضم مجموعة من الرجال والنساء يحرقون معاً فوق سفينة كبيرة ، وفى حين يزمرُّ الرجال ، ترقص النسوة على إيقاع « الصنج » ، فى جو حافل بالمرح . فلذا توقفت السفينة عند أى مرسى ، كانت النساء يتبادلن نكات لازعة مع الواقفات على الشاطئ . وهناك برديات كثيرة تشتمل على رسوم حيوانية كوميدية ، فى إحدى البرديات (بردية رقم ١٠١٠٦ بالمتحف البريطانى) ، يرى قط يحرس سرباً من الأوز معلقاً فى صف واحد إلى قصبة من الغاب ذات مقبض ، وأسدي نهش فخذ بقرة ، على حين ينصرف أسود آخرون إلى طبخ اللحم . كما يرى « ميكى ماوس » جالساً على العرش يشم زهرة « اللوتس » ، والتقطط من حوله تستجلب الهواء له وتمسح أفعه بريشة (٨) .

وقد أقل نجم المسرح المصرى القديم ، كما تدعى المسرح الأوروبى فى العصر الوسيط . لكن الأول ظل طويلاً دون أن تقوم له قائمة ، على عكس المسرح فى أوروبا . وفى عام ٦٤٢ ميلادية ، فتح العرب مصر ، فانتشر الإسلام الذى كان يعادى فن المحاكاة — شأنه شأن « البيوريتانية » فى الغرب — لأسياب فلسفية وثقافية . ولم يكن وضع مصر كجزء من إمبراطورية إسلامية كبرى — يمكنها — حتى القرن التاسع عشر — من تحقيق كيائها الثقافى والسياسى ، مما كان يحتمل أن يتيح لها فرصة إنشاء دراما عصرية تعبر بها عن ذاتها .

وهكذا ظل الأدب المصرى — حتى القرن التاسع عشر — منحصراً تقريباً فى الإبداع الشعرى . وكانت الثقافة الإسلامية ترى فى عرض الموضوعات الأسطورية شيئاً منافياً لعقيدتها التوحيدية ، إذ كان شأنها شأن فن المحاكاة فى كل من الأدب

(٨) المرجع السابق .

والفنون الزخرفية ، حتى إن العرب أغفلوا الدراما اليونانية تماماً ، وإن ترجموا أعمال «أرسطو» وأقادوا منها .

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث نجد أن الاحتلال الأجنبي أخذ يضع العقبات أمام نمو الثقافة الوطنية ، فدأب الأتراك والفرنسيون والإنجليز - على التوالي - على تجريد مصر من شخصيتها السياسية ، وفرضوا عليها ثقافتهم ، كما أدى الاحتلال الأجنبي إلى اضطراب اقتصاديات البلاد . فخلال الحكم التركي ، انتقلت ملكية الأرض - وهي المصدر الرئيسى لثروة البلاد - إلى فئة صغيرة من الملاك الإقطاعيين ، مما جعل جماهير الشعب تجمعا في قهر ملقح . وقدر لحضارة مصر أن تظل حضارة زراعية ، تحقق حاجات السكان من المأكل والملبس يوماً بيوم ، فلم تعرف الثورة الصناعية طريقها إلى البلاد إلا في القرن العشرين .

ومما لا شك فيه ، أن القيود التي كانت مفروضة على المرأة في المجتمع المصري ، ساعدت على تخلف الدراما في مصر ، في الوقت الذي كانت فيه المرأة الأوربية قد احتلت مكانة مرموقة إلى جانب الرجل - منذ عدة قرون - في المجالين السياسى والاجتماعى ، ولهذا ظهرت المرأة لأول مرة على المسرح الإيطالى في القرن السادس عشر ، وعلى المسرح الفرنسى في القرن السابع عشر ، وعلى المسرح الإنجليزى في عصر عودة الملكية (Restoration) ، في أثناء حكم شارل الثانى . بل إن المرأة تبوأَت عرش بريطانيا في القرن السادس عشر ، الأمر الذى أدى إلى الاعتراف بمكانة المرأة في المجتمع الإنجليزى منذ عصر شكسبير . من هذا يتضح أن الدراما - لاسيما الكوميديا - تكون أكثر ازدهاراً عندما يتحقق التكافؤ الاجتماعى بين الجنسين . أما في مصر ، فلم تشترك المرأة قط في الحياة الاجتماعية حتى القرن العشرين ، مما جعل الصبية يؤدون الأدوار النسائية على المسرح ، في أواخر القرن الماضى وأوائل القرن

العشرين . . بل إذ الإثاث كن - عندما يسمح لمن بمشاهدة العروض - يجلسن في أمكنة مخصصة لمن بالمرح ، كي لا يختلطن بالرجال .

ولقد اقترن هذا الاتجاه المحافظ في الحياة الاجتماعية - بالنسبة إلى تأثيره على المسرح - باتجاه مماثل في اللغة ، فرض التمسك باستخدام القصص في المسرح باعتبارها الأداة الوحيدة للتعبير الأدبي . وقد أدى هذا إلى احتقار العامة - لغة الشعب - وإلى اختفاء « الكوميديا » التي كانت تصاغ بالعامة ، فلم يكن متاح للكوميديات فرص النشر التي أتاحت لمعظم المسرحيات القصصية .

وبالرغم من هذه العوامل التي عاقت نمو الدراما ، كانت هناك عوامل مقابلة ساعدت على تطورها . في القرن التاسع عشر ، أخذ المسرح يزدهر بفضل جهود الفرق الوافدة من الشام ، حيث كان المسرح يتقدم بخطوات سريعة منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر . وكانت الدراما - التي روجت لها هذه الفرق - رومانتيكية ، أخلاقية ، مقتبسة بوجه عام عن الفرنسية . كما كان معظمها يمثل بالقصص بمصاحبة الموسيقى .

وكانت أولى الفرق الشامية التي هاجرت إلى مصر هي فرقة « سليم نقاش » و « أديب إسحق » ، التي وفدت عام ١٨٧٦^(٩) . وقد كانت ذات تأثير بعيد في الحياة الفنية ، إذ اقتبس لها « نقاش » - عن أوبرا « عايدة » لجيسلانزوني (Ghislanzoni) - « أوبريت » تقوم على موسيقى مصرية . وظلت هذه الأوبريت تمثل حتى مطلع القرن العشرين . كما مثلت الفرقة أوبريت « أبي الحسن المفضل » - التي اقتبس مارون نقاش (عم سليم نقاش) موضوعها عن « ألف ليلة وليلة » -

(٩) محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث (دار بيروت :

وأوبريتات أخرى تعتمد على « ميلودرامات » تاريخية مثل « شارلمان » ، إلى ترجمها « أديب إسحق » عن الفرنسية ، والمسرحيات التي اقتبسها عن « أندروماك » و « فيلر » لراسين (Racine) و « هوراس » لكورني (Corneille) و « زنوبيا » لأوييناك (Aubignac) ^(١٠) . ومن أهم هذه المسرحيات جميعاً « الظلوم » The Tyrant . وهي ميلودراما موسيقية تقع في خمسة فصول مكتوبة بالقصص ، . وتعد نموذجاً لرييرتوار الفرقة الرومانتيكية .

وتعالج مسرحية « الظلوم » - في شيء من التكلف - قصة حب « أسماء » و « سليم » . وهما يتيان نشأ في رعاية سيالة طيبة تدعى « ليلي » ، وعندما كبرا ألف الحب بين قلبيهما . إلا أن الأمور تتقد حين يحب « إسكنر » - ابن الملك - « أسماء » ويعرض عليها الزواج ، فتغضبه برفضها إياه ، فيلقى بالعاشقين في السجن .

وتتوالى سلسلة من الأحداث الرومانتيكية ، إذ يفر العاشقان ويفترقان ويحاولان الانتحار ، ثم يجتهدان في مغارة لصوح ، حيث يعثر عليهما « إسكنر » . وتلور حلقات من المآزات العنيفة . وتكشف في المشاهد الخمسة الأخيرة ، أن كلا منهم لم يكن في شخصيته الحقيقية ، فأسماء هي - في الواقع - ابنة الملك ، و « سليم » هو ابن الوزير . أما « إسكنر » ، فهو ابن فلاح . وأخيراً ، يعود كل منهم إلى مكانه الصحيح في المجتمع ، ويتزوج العاشقان . ويصفح الملك الرحيم عن « إسكنر » الشرير .

ولا تستحق هذه الأوبرا الميلودرامية المثيرة مزيداً من التعليق . فخصيماها

سطحية ، ومعظم الحوار يدور حول ما تروي به الشخصيات للمفرجين . وليست قصة الحب بأكثر عمقا من التقييدات « الميلودرامية » .

وبعد انقضاء الموسم الأول ، انسحب من الفرقة كل من « نقاش » و « أديب » . لكنها واصلت نشاطها بإشراف أحد ممثليها ، وهو : « يوسف خياط » الذى ضم إلى الفرقة ممثلين مصريين ، كالطرب الشهير الشيخ « سلامة حجازى » . وفى عام ١٨٧٨ مثل خياط مسرحية « الظلوم » أمام الخديو إسماعيل ، فأمر بطرده من مصر إذ ظن أن المسرحية تتعرض لحكمه بالنقد^(١١) .

وخلف « يوسف خياط » ، أحد ممثلى الفرقة ، هو « سليمان القرداحى » الذى كون فرقة جديدة بالإسكندرية عام ١٨٨٢ . وقد أخرج هذه الفرقة مسرحيات تاريخية وكلاسيكية - مثل « عطل » و « تليماك » - كما أخرج مسرحيات اقتبست موضوعاتها عن عصور زاهرة فى التاريخ العربى منها : « هارون الرشيد » ، و « زفاف عنتر » ، و « فرسان العرب » ، و « الأمير مسعود »^(١٢) . . وكان « القرداحى » يصر فى هذه المسرحيات على إدخال العناصر الغنائية ، ولذلك استعان بمطربين محترفين كالشيخ « سلامة حجازى » لأداء الأدوار الرئيسية .

ثم تنتقل إلى أبرز كتاب القرن التاسع عشر ، وعلى رأسهم اليهودى المصرى

(١١) د. نجم : المسرحية ، ص ١٠٤ . لكنه يعود فيقول فى ص ٤٨ : من نفس المرجع « لقد أزلت اليوم القائم فى أذهان الكتاب والمؤرخين من أن الخديوى إسماعيل طرد فرقة الخياط من مصر . وبرهنت بالأدلة التاريخية على أن الفرقة لم تخرج من مصر ، بل ظلت تتابع نشاطها التمثيلى فيها حتى سنة ١٨٩٠ » .

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

« يعقوب صنوع » ، الذي تخصص في الكوميديا ولاسيما الساتيرية (١٣) : وقد درس « صنوع » - بالإضافة إلى تربيته العبرية والعربية - في إيطاليا لثلاث سنوات ، وأجاد عدة لغات أوروبية (١٤) ، مما ساعده على اقتباس مسرحيات عديدة لموليير (Moliere) ولكتاب الإيطاليين . لكنه كتب أيضاً مسرحيات مبتكرة ، تناول فيها جميعاً موضوعات اجتماعية ، وبخاصة مشكلات الحب والزواج في الأسرة اليهودية والأسر السورية المتمصرة والطبقات الشعبية . وفي مسرحياته ، ينشأ الصراع غالباً من عناد الأيوبيين ، ومن القوارق الاجتماعية . فمصير العشاق - مثلاً - يتعثر بسبب ضغوط البيئة ، حتى إننا نجد - في مسرحية « البورصة » - أن المعاملات التجارية في سوق البلملة تحدد مصير العشاق . ومن أهم عناصر التأثير الكوميدي عند « صنوع » ، الاستعانة بخادم مضحك ، واستعمال اللغة العامية التي تتخللها بعض عبارات من الفصحى . ويطرح « صنوع » أيضاً في مسرحياته الساتيرية مشكلة تفاوت الطبقات الاجتماعية ، ويهجم الاقتصاد الأجنبي النخيل على البلاد ، كما يسخر من عاكة بعض المصريين للأجانب (١٥) . وفي عام ١٨٧٢ أغلق الخديو إسماعيل مسرح « صنوع » لما تضمنته مسرحياته من نقد اجتماعي ، ثم طرده من مصر عام ١٨٧٨ . وكان الخديو قد عبر عن سخطه إثر مشاهدته مسرحية « الفرطان » ، التي تناول فيها صنوع بالنقد مشكلة تعدد الزوجات (١٦) . وقد ألف « صنوع »

(١٣) « الساتيرية » : نهج في التأليف الأدبي يتعرض فيه الأشخاص أو العادات أو التصرفات أو المعتقدات أو الأمور السياسية للنقد الساخر والتعنيف الضحك والنكتة اللاذعة .

(١٤) Landau, Studies, p. 65.

(١٥) يعقوب صنوع : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ،

١٩٦٣) .

(١٦) فؤاد رشيد . تاريخ المسرح العربي (القاهرة : ١٩٦٠) ص ٦١ .

في أثناء حياته الفنية القصيرة ٣٢ مسرحية ، لم ينشر منها سوى عدد قليل ، ظهر منذ وقت قصير (١٧) .

ولقد أحدث « أبو خليل القباني » تأثيراً هائلاً في المسرح المصري . « والقباني » ممثل ، ومدير ، ومطرب ، وملحن ، ومؤلف في آن واحد . وقد وفد من وطنه دمشق إلى مصر عام ١٨٨٤ ، على رأس فرقة منظمة ، أدخل بها في مصر لوناً جديداً من المسرح قوامه الاستعراض والغناء والكوميديا ، كما قدم مسرحيات مقتبسة من أعمال « راسين » و « كورني » و « ألفريد دي موسيه » (Alfred de Musset) . وأهم مسرحياته العديدة هي تلك التي اقتبسها من « الفولكلور » العربي والتاريخ الإسلامي ومن « ألف ليلة وليلة » . (١٨) ومن أعماله التي كتبها شعرًا ونثرًا مسجوعاً : « هارون الرشيد » ، « وأنس الجليس » ، و « عنتره بن شداد » . وكانت لغة أوبريتاته أسلس من لغة أوبريتات أسلافه ، ولكن عباراتها الفخمة وأسلوبها البلاغي وتركيزها على الموسيقى قللت من شأنها ومن أهميتها في مجال « الكوميديا » المصرية . ومع ذلك ، فقد دعم « القباني » المسرح الفئاني في مصر وطوّر تكتيك التأليف الأوبريقي .

وكانت آخر الفرق الشامية الوافدة هي فرقة « إسكندر فوچ » ، التي ساهمت في إرساء قواعد المسرح المصري . وقد ظلت فرقته « الجوق المصري العربي » تعمل ثمانية

(١٧) طائفة من مسرحيات يعقوب صنوع : نشرت ببيروت ، وهي من إختيار وتقديم د . محمد يوسف نجم ، التي قدم كذلك نصوص « مارون نقاش » و « سليم نقاش » و « أبي خليل القباني » وآخرين .

(١٨) أبو خليل القباني : إختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣) .

عشر عاماً (١٨٩١ - ١٩٠٩) ، وتلرب فيها عدد كبير من الممثلين المصريين ، ويرجع استمرار نشاط الفرقة لفترة طويلة إلى أنها كانت تمثل مسرحية جديدة كل شهر^(١٩) . وبالإضافة إلى الروايات الغنائية الراقية - المكتسبة عن الكلاسيكيات - ترجم « إسكندر فرح » لفرقته « ميلودرامات » فرنسية معاصرة ، مثل « ابنة حارص الصيد » ، التي تتناول قصة رجل مبزر يدخل في خصومة رومانتيكية مع ابنة غير الشرعى ، الذى لم يكن يعترف ببنيته له . وحديث بالذكر أن الفرقة أخذت تتعثر عندما حاولت - فى سنواتها الأخيرة - تقديم مسرحيات خالية من الغناء^(٢٠) .

ولقد ظل الاتجاه الموسيقى - الذى أدخله الشاميون - سائداً فى المسرح والسينما والتليفزيون إلى يومنا هذا . وسرى بعد قليل أن المسرح الكوميدي لم يفلح - فى صراعه من أجل استقلاله الفنى - فى التخلص من هذا الاتجاه . وقبل أن نغبرغ من الحديث عن هذا الجيل من المسرحيين ، ينبغى أن نشيد بجهود « محمد عثمان جلال » (١٨٢٩ - ١٨٩٨) فى التعرف بأعمال « موليير » Molière . فقد ترجم « جلال » واقتبس خمس مسرحيات لموليير وصاغها شعراً عامياً ، وهى : « تارتوف » و « النساء العالمات » ، و « مدرسة الأزواج » ، و « مدرسة النساء » ، و « الثقل » . وقد مثلت فرقة « القرداحى » مسرحية « مدرسة النساء » عام ١٨٩٥ ، غير أنها لم تلق نجاحاً يذكر ، لعدم ملاءمة موضوعها للذوق العام^(٢١) . ولم تمثل ترجمات « جلال » إلا بعد مضى

(١٩) Landau, Studies, p. 70 (٢٠) المرجع السابق .

(٢١) عثمان جلال : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣) .

وقد أخرجت الفرقة القومية « مطلوب ٧١ » بنجاح كبير فى العام الماضى وهى من اقتباس عثمان جلال .

سبعة عشر عاماً . ومنذ عام ١٩١٢ أصبحت بعض هذه المقتبسات مألوقة في ريفرتوار الفرق الكبرى .

ولدى جانب ما تقدم من المسرحيات الغنائية التاريخية ، كانت هناك أشكال بدائية متنوعة من التسلية الكوميديّة تصاغ بالعامية . ومن خلال هذه الصور شقّ « الحس المصري » طريقه إلى الكوميديا . من هنا يتحمّ علينا أن نتعرف على هذه الصور لكي نستكشف التراث الكوميدي عند « الريحاني » .

• • •

من الحقائق البديهية ، أن المصريين يعشقون المحاكاة والتشخيص ، وتبادل النكات والقنفشات ، والسباب ، والغمز بالتوريات ، والساتير المحلى ، وألواناً أخرى من الكوميديا اللفظية . وقد عرف — في نهاية القرن الماضي — « أحمد فهمي الفلّاح » كقلد بارع يجيد محاكاة أصوات الكلاب والحمر والبقر وفصائل متعددة من الطيور^(٢٢) . كذلك اشتهر « علي كاكّا » ، الفلاح المهورج الذي كان يقلد القردة ويسير حافى القدمين ، يتلذذ من مؤخرته ذيل مقوى مصنوع من قطن مضغوط ، ويمسك في إحدى يديه عصاً طويلة ، وفي الأخرى سوطاً من قطن مفتول ، يلهب به الموسيقيين والمضرجين . وكان يؤدي رقصات إباحية ، يقلد بها حركات القردة ، ويلقى نكاتاً بذيئة^(٢٣) . كذلك عرف « محمد علي الإسكندراني » — ممثل السيرك — بتقليد اللهجة الصعيدية^(٢٤) وتخصّص « سيد قشطله » — وهو ممثل يشبه الخريت

Curt Prufer, *Drama, Encyclopaedia of Religion and Ethics* ed. (٢٢) .

James Hastings (1921), pp. 872 - 879.

(٢٣) المرجع السابق .

(٢٤) حديث مع ممثل السيرك الشيخ راشد .

- فى مظهره وسلوكه - فى إلقاء النكات واستعمال الحيل اللغوية . كما برع فى تقليد النساء ؛ لما كان يتمتع به من جسم مكتنز ووجه طقولى وعينين مستديرتين . وكان « سيد قشلة » يتبادل مع جمهوره - أوزميه فى التمثيل - النكات والقفشات (٢٥) .

ونجد أقرب الأشكال إلى الكوميديا المسرحية فى القرن التاسع عشر ، فى SKIT أو **الفصل المضحك** ، الذى كان يمثل المهرجون فى الأفراح وسائر الاحتفالات . ولا يقيم المستشرق الإنجليزى الفكتورى (ا. و. لين) (R.W. Lane) وزناً **للفصل المضحك** ، الذى كان قد شاهد أحد عروضه فى مصر ، لما كان يشتمل عليه من « نكات بذيئة » و « حركات إباحية » . ومع ذلك فإننا نتبين من وصف « لين » أن **الفصل المضحك** كان يعتمد على شخصيات واقعية ، ويتضمن تعليقات ساخرة ووجهات نظر أخلاقية مباشرة . وكانت الشخصيات الدرامية فى **الفصل المضحك** - الذى رآه « لين » - هى : مدير الإقليم أى الناظر ، وشيخ البلد وخادمه ، وكاتبها قبطيا ، وفلاحا وزوجته ، وخمسة موسيقيين . وعكس **الفصل** أن « عرض الفلاح كان مدينا للحكومة بألف قرش صاغ ، لكنه يعجز عن دفعها لفقره ، فيُجلد ويلقى به فى السجن . وعندما تزوره زوجته فى الحبس ، يطلب منها أن تحمل عدة أطباق من الطعام إلى الكاتب لترشوه . وتتوجه المرأة إلى منزل المعلم « حنا » - الكاتب - وتسال عنه فيدلونها عليه . وتقول له :

يا معلم حنا ، تفضل بقبول هذه الهدية وأتخذ زوجى الفلاح
المدين بألف قرش » فيقول : « أحضرى عشرين قرشاً أو ثلاثين

— رشوة لشيخ البلد . فتصرف ثم تعود بالتقود وتسلمها إلى شيخ البلد ، فيأخذها ويقول : « حسن جداً ، اذهبي إلى الناظر ! » . فتعود إلى بيتها ، وتكتحل وتخضب يديها بالحناء ، ثم تذهب إلى الناظر الذى يسألهما عما تريد ، فتخبره بأنها زوجة « عوض » المدين بألف قرش ، فيقول : « وماذا تريدن ؟ » فتجيب : « إن زوجى مسجون ، وإنى أستجد بمروءتك لتخلصه » ، وتسلم وهى تلح فى طلبها ، وتبلى رغبها فى مكافأته على هذا المعروف . فيقبل ذلك ، ويقوم بالإفراج عن الزوج ويخرجه من السجن ^(٢٦) .

وقد مثلت هذه المهزلة أمام « الباشا » لتنبه إلى سلوك القائمين على شئون الضرائب .
أن الفصل المضحك الذى شاهده « لين » كان يمثل داخل حلقة من المخرجين تعرف بالسامر .

وبعد بداية القرن العشرين ، بدأ هذا النموذج من **الفصل المضحك** يخلو مكانه لشكل مسرحى آخر غربى الطابع ، له ملامح قريبة الشبه من « الكوميديا ديللارتي » *commedia dell'arte* ، فالخادم « الأركيبي » يصبح الشخصية الرئيسية فى معظم العروض . وأغلب الظن ، أن مصدر هذا التأثير الأورپى هو أن **الفصل المضحك** كان يشق طريقه وقتذاك إلى حلبة السيرك ، حيث كان المديرين الإيطاليون يكتبون سيناريوهات ، التى كانت تمثلها — بالقاهرة — الفرق

E.W. Lane, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (٢٦)
 (London : J.M. Dent & Co., 1908), pp. 395-397.

الأجنبية الزائرة (٢٧) .

وفي أوائل القرن العشرين ، شاهد المستشرق الألماني « كورت بروفر » Curt Prufer عرضاً لفصل مضحك بطله خادم يدعى « حسين » . وهذا وصف له :

« يجندع حسين سيده الضابط وينشئ علاقات غرامية مع زوجته . ويلاحظ الزوج اضلوع — ومن وقت لآخر — الغرام الذى يلور من وراء ظهره ، وتنشأ عن ذلك سلسلة من الأخطاء والمفارقات المضحكة ، كأن يعانق الخادم سيده فى أثناء جلوسه فى مقعد الزوجة — دون أن يتبه الخادم لشخصية الجالس — فيتلقى لكمة فوق أذنه جزاء له . وهناك أوربي معروف يلبس قبعة طويلة منكسرة ، ويرتدى ملابس إنجليزية فاقعة الحمرة ، ويتلقى ضربات متوالية فى أثناء العرض . أما الشخصيات الأخرى فهى : شحاذة سليطة ، وطباخ ، وثلاثة لصوص . ويقوم هؤلاء بمساعدة الخادم ، إذ يسرقون ملابس الضابط فى أثناء نومه » .

والحوار — كما هو شأن الفصل المضحك دائماً — نثر عاى واجن ، مليء بالشتائم والأباحيات (٢٨) .

وبالرغم من أن استعمال مثلث الحب — الزوج والزوجة والرجل الثانى أو المرأة

(٢٧) يؤيد هذا الرأى الكاتب المسرحى القريد فرج .

Prufer, *Encyclopedia of Religion and Ethics*. (٢٨)

الثانية - مستوحى من الغرب ، كما هو شأن الشخصيات النطية ، فإن الفصل المضحك قد اصطبغ تماماً بالصبغة المصرية . وإذا كان الريماني ولع خاص بضرب الموظف البريطاني فهي إحدى الحيل الكوميدية الأساسية في فarsاته المبكرة.

ولعل الفرقة التي شاهدها بروفر - في مصر - هي فرقة الممثل السوري « جورج دخول » ، الذي كان يقدم عروضه في مقهى « كامل » وكان الخادم « كامل » يمثل الشخصية المحورية في مسرحه . وقد تدرب « دخول » على التمثيل في فرق « البانتوميم » التركية والأرمنية وفرق « خيال الظل » السورية (٢٩). وتلتقى في الفصل المضحك - الذي اشتهر به جورج دخول - تأثيرات « الميلودراما » الموسيقية الشائعة « والكوميديا ديلارتي » . وإلى جانب الخادم الماكر « كامل » ، توجد شخصيات: العاشق والعشيقة والشرير الذي يكون عادة ملكاً أو وزيراً . ويبدو العاشق دائماً ناعم المظهر ، يرتدى ملابس حريرية وحذاء أنيقاً ، ليحبر عن مكانته الرفيعة في المجتمع . ولا بد - إلى جانب ذلك - من أن يكون شجى الصوت . أما العشيقة ، فكان يؤدي دورها صبي يحسن الغناء ، إذ كان غناء العشاق يمثل عنصراً أساسياً في الكوميديا في تلك المرحلة المبكرة .

كان الخادم كامل - وهو عصب الفصل المضحك - يرتدى بدلة مرتقة ، زاهية الألوان ، ويضع طربوشاً طويلاً مديباً ، ويتعلل زوجاً من القياقيب ، وقد لظن وجهه بمسحوق أبيض ، وكحل عينيه ، وصبغ أفقه ووجنتيه بلون أحمر قان ، وألصق شارباً ضخماً يتثنى أحد طرفيه إلى أعلى . وأبرز صفات هذا الخادم أنه

(٢٩) حديث مع جوزيف دخول ، وهو ابن فنان الارتجال جورج دخول .

كان يتصف بالحيوية والمكر ، ويتحدث بلهجة سورية مضحكة^(٢٠) . وقد لفت « دخول » الأنظار إليه ، مما أغرى ممثلين عديدين بتقليده ، فأطلق على نفسه اسم « كامل الأصل » تميزاً عن الآخرين الذين كانوا يرتدون زيّاً مماثلاً ، ويستعملون اسم « كامل » للشخصيات التي يمثلونها^(٢١) .

وقد استوحى « دخول » **فصله المضحك** من بيئة حى الحسين ، حيث ازدهرت الكوميديا المصرية المرتجلة ، فى مسارح بعض المقاهى ، مثل « دار السلام » و « الكلوب المصرى » . وقد اكتسب **الفصل المضحك** - على أيدي المقلدين المصريين - طابعاً محلياً ، وذاعت شهرته لفحشه ومجونه . وحديث بالذكر أن زبائن المقاهى كانوا من الرجال فقط . وهكذا أصبح **الفصل المضحك** واسع الانتشار ، حتى إنه دخل المسرح - فى نهاية - على شكل فاصل هزل يقدم بين فصول المسرحيات الجادة ، أو فى نهايتها . ولا يزال **الفصل المضحك** يمثل اليوم فى الاحتفالات الشعبية والسيركات . وفيما يلى وصف موجز لفصل شاهدته المؤلفة فى « سيرك الحلو » عام ١٩٦٥ :

فى البداية ظهر عجوز متصاب ، أخذ يخاطب المتفرجين بأن الوقت قد حان لكى يبحث عن زوجة جديدة . لكن العروس ليست سهلة المثال . لهذا لا نجد ابنته - التى تريد أن تتزوج من شاب تحبه - مفرّاً من

(٢٠) المصدر السابق .

(٢١) من أشهر مقلدى جورج دخول : محمد المغربي ، وحافظ ليون ، وحافظ عباس ، وعبد القادر سليمان ، وحنا طخّان ، ويوسف الدوعلى ، وسيد أبو النصر ، ومحمد كمال المصرى الذى صار فيما بعد من ألمع ممثلى فرقة الريحانى فى سنواتها ، واشتهر بشخصية شرق قطع .

الانتظار ، لأن أباهما يريد أن يتزوج أولاً ، فلا سبيل لأن يتحقق أملها ما لم يعثر على زوجة . وحتى لا يطول انتظارها وقتها ، يتقدم خادم الأسرة لمساعدة العاشقين ، ويعرض عليهما أن يؤدي دور عروس الأب العجوز . قلبه الابنة وحبيبها فستاناً طويلاً ، ويضعان وسادة على مؤخرته ، ثم يطلخان وجهه بالمساحيق والأصباغ ، ويسميانه « أنيسة » . ويؤتى بالأب فيقبل مسروراً — في اغتباط — الزواج من « أنيسة » ، وهو يتحسس مؤخرتها . ويتوافد الضيوف (وكلهم يعلمون بالحقيقة) لتهنئة العروسين . ثم يتركونهما وحيدين . عندئذ يحدث ما لا يمكن تجنبه . ولا يشفع لأنيسة خجلها وتمنعها ، فيضيق عليها العجوز الخناق ويصوب نحوها يد المقشة . ويشهد الجمهور إعجاءاته الداعرة ، ولا ينقلها من هذا المأزق سوى التخلص من حيل التنكر .

ولقد أعيد — في نفس الليلة — تمثيل هذا الفصل . غير أنه اتخذ شكلاً مختلفاً تماماً عن شكله في المرة الأولى . فقد جلس في الصف الأمامي حفنة من الشباب الرقعاء ، وأخلوا يعلقون بصوت مرتفع على الأحداث والتمثيل . فسرعان ما استجاب الممثلون لتعليقاتهم ، واشتعل الموقف على الفور ، واشترك الجميع في تبادل النكات البذيئة . ولاشك في أن اشترك المخرجين في العرض الهب حماس الممثلين ، حتى إن الحوار اكتسب مزيداً من النكات والقفشات ، وأشاع متعة أكثر من ذي قبل . وبذلك أصبح العرض الكوميدي أشد إباحية وفحشاً .

تلك هي البدايات الأولى للكوميديا المصرية الحديثة ، التي تتميز ببجديتها برغم بطء مسيرتها . ففي تلك الفترة ، كان المسرح يعد فناً بدائياً لم تبرز ذاتيته بعد ،

وإن أخذ يحاول - عن طريق الفصل المضحك - اكتشاف براعم شكل على صحيح له . في العقد الثاني ، نشأت - من الفصل المضحك - « قارسات » الريحاني المعروفة « بالفرانكو - آراب » ، التي احتفظت بما كان يشتمل عليه الفصل المضحك - في القرن التاسع عشر - من شخصيات نمطية ومجون وشتم وموسيقى . ومن بعدها احتفظت « أوبريتات » الريحاني بتلك الخصائص التي تطورت عن كوميديات « الفرانكو - آراب » ، والتي ظل الجمهور يشاهدها - حتى أواخر الثلاثينيات - في الكوميديا الاجتماعية التي تمثل المرحلة الأخيرة من فنه .

الفصل الثاني

نشأ الريحاني

كانت أول محاولة مبتكرة أسهم بها «الريحاني» في مجال الكوميديا المصرية ، عبارة عن «سكيتش» كوميدي أطلق عليه : «الفراנקو-آراب» Franco Arabe . وينتمي هذا الشكل قطعاً إلى تراث **الفصل المضحك** . لكنه في الوقت نفسه ، يدل على تأثير الريحاني بالشكل الأوربي المركب ، وعلى دراية بالتأليف الدرامي تتجاوز إمكانيات **الفصل المضحك** . ولكي نلم بالخصائص التقنية لأعمال الريحاني ، ينبغي أن نتحدث عن نشأته واتجاهه لتمثيل هوية واحترافاً .

ولد نجيب إلياس الريحاني بالقاهرة عام ١٨٩٢ ، من أب عراقي وأم قبطية . وقد أمضى طفولته في حي باب الشعرية ، الذي كان مقر الطبقة المتوسطة في ذلك الوقت . وكان أبوه يمتلك مصنعاً للجيس يدرّ عليه ربحاً وفيراً ، يكفل لزوجته ولأبنائه حياة كريمة^(١) . وقد التحق نجيب في صغره بمدرسة «الفرير» حيث تلقى تعليمه بالفرنسية . وكان يتميز في هذه المرحلة بملوئه ميلاً للعزلة وانكبابه على الدراسة ، وأظهر معها استعداداً طيباً للأدب . وكان الأدباء المفضلون لديه : فيكتور هيجو

(١) المادة الجغرافية لهذا الجزء مأخوذة بعضها من «مذكرات الريحاني» ، والآخر من سيرة ناقصة بقلم «عثمان العتيلي» .. ومن معلومات أدلى بها الأستاذ بديع الريحاني .

ولافونتين وولير ، ومن الشعراء العرب : المتنبي وأبو العلاء المعري . وكان يتلو الشعر - أحيانا - في حضور مدرّس اللغة العربية فكان هذا يعجب بإلقاءه الجيد ويثني على حبه لتمثيل ، مما رشحه - خلال سنى الدراسة - لأن يشترك في المسرحيات المدرسية . ولم يمض وقت قصير حتى أسند إليه رئاسة فريق التمثيل . وكان حين يعود إلى بيته ، يغلّق باب حجرته ، ويلدّب نفسه على الإلقاء بصوت مرتفع .

ومات أبوه وهو طالب . وظهر أنه أوصى بكل ثروته لابنة أخته اليتيمة ، بحجة أن لبنائه قادرين على إعالة أنفسهم ، في حين أن المرأة لا تستطيع . وكان أن وجد الابن الأكبر « توفيق » كاتب المحكمة - نفسه مشغولا عن إعالة الأسرة . حتى إذا حصل نجيب على « البكالوريا » - وهو لم يبلغ السادسة عشرة بعد - التحق بعمل بالبنك الزراعى ، ليساهم بدوره في الإنفاق على أسرته .

وفى البنك الزراعى ، تعرف « الريحاني » على « عزيز عيد » وهو مخرج سورى شاب - فلم تلبث أن جمعت بينهما صداقة متينة ، تأصل حب الريحاني للمسرح في ظلها ، إذ أخذ الصديقان يترددان معاً - لعدة أشهر - على الفرق المسرحية بالقاهرة . وتمكنا من الحصول على وظيفة « كومبارس » بدار الأوبرا ، حيث كانت الفرق الأجنبية تعمل في موسم الشتاء ، وبذلك أتيح للريحاني مشاهدة تمثيل مونييه - سيلي Mounet-Sully وكوكلان Coquelin ولويسيان جيتري Lucien Guitry وسارة برنار Sarah Bernhardt . وفى أواخر ١٩٠٧ ، قرر « عزيز عيد » تكوين فرقة خاصة . فلم يلبث أن ظهره جوق عزيز عيد ، في سبتمبر من العام نفسه . وكان من الطبيعى أن ينضم الريحاني إلى هذه الفرقة التى تخصصت في تمثيل فارسات فيدو (Feydeau) ، مثل جرانجوار Gringoire ، وهى من ترجمة « عزيز عيد » .

كان عزيز عيد مشغولاً بالكوميديا أكثر منه بالميلودراما ، متطلعا إلى ترقية الكوميديا المصرية المحلية . لذلك كان يعتقد أنه على الجمهور أن يتعود كوميديا أرق من الفصل المضحك والأوبريتات التي كانت الفرق السورية تمثلها ، إيماناً منه بحاجة الجمهور إلى مشاهدة « الفارس » الفرنسي ، ليتعرف على موضوعات الحياة المعاصرة وقواعد البناء الكوميدي .

ولما كان الريحاني قليل الاهتمام بالكوميديا ، فإنه لم يلبث أن انفصل عن الفرقة . إذ كان - ككثيرين من أبناء جيله - متأثراً بالرأى القائل بأن الدراما الجادة وحدها هي الجديرة بالملاحظة . لكنه لم يلبث أن تحول عن هذا الرأى بل إنه أخذ يعارضه بشدة .

ولم يكن انصراف الريحاني للمسرح يسمح له بالانتظام في عمله بالبنك ، ففصل منه بعد قليل ، وأخذ يمضي أكثر أوقاته في المقهى ، كما تعود أن يفعل كلما ترك عملاً وأخذ ينتظر آخر . وذات يوم ، عرض عليه الممثل السوري « أمين عطا الله » الذي كان قد تعرف عليه في فرقة عزيز عيد - العمل بفرقة أخيه سليم بالإسكندرية ، فقبل الريحاني على الفور . وكانت أول مسرحية مثلها الريحاني ، « شارلمان » ، التي أسند إليه فيها دور الإمبراطور الفرنسي ، وهو دور ثانوي . ويذكر أنه أدى دوره بنجاح في ليلة الافتتاح مما أثار عليه إعجاب الممثل - لمدير سليم عطا الله ، فقرر فصله .

وبعد فترة طويلة قضاهها بلا عمل ، تحول للبحث عن عمل في مجال آخر غير المسرح . وأخيراً التحق بشركة السكر بالصعيد . وسارت أحواله على ما يرام خلال سبعة أشهر ، إلى أن أغرم بزوجة مدير الحسابات . ولسوء حظه فوجئ ذات

ليلة في أثناء محاولته التسلل إلى غرفة نومها، في حين كان الزوج متغيباً في القاهرة .
وذاعت أنباء الفضيحة في البلدة ، ففصل الريحاني من عمله ، وعاد إلى القاهرة ،
وإلى الجلوس في المقهى .

ولقد استطاع أن يعول نفسه - لفترة من الزمن - عن طريق الترجمة ، حتى
وجد عملاً بفرقة الشيخ « أحمد الشامي » ، وهي فرقة جولة مشهورة ، ترجم لها مسرحيتين
فرنسيتين إحداهما « عشرون يوماً في الظل » (Vingt Jours à L'Ombre) التي
حولها - فيما بعد - إلى مسرحية طويلة من إعداده . وكانت ظروف العمل بالفرقة
شاقة وبدائية ، إذ كانت العروض تقدم على ألواح خشبية مرصوفة فوق براميل ،
وكان الريحاني ينام على الأرض ، ويتقاضى أجره لبناً وبيضاً . لكنه كان يتقبل
الأمر بروح مرحة . وذات يوم ، فوجئ بزيارة أمه له ، وكانت قد طردته من
بيتها لما رأت منه إصراراً على مزاوله التمثيل . وأخلت في إقناعه بترك هذه البيئة
الوضيعة ، والعودة إلى الحياة « الكريمة » ، فقد كانت تحمل إليه - في نفس الوقت -
خطاباً من شركة السكر ، يتيح له العودة إلى عمله السابق . وتقبل الريحاني
العرض مستسلماً لأنه كان قد ذاق المحوان في هذه الفرقة . وتبع أمه إلى القاهرة
حاملًا متاعه البسيط ، ومنها سافر إلى شركة السكر بنجع حمادى .

وقضى الريحاني عامين في هلمو الريف ودعته ، إلى أن تلقى - ذات يوم من
أيام عام ١٩١٢ - رسالة من عزيز عيد يخبره فيها بإنشاء فرقة درامية جديدة تولى
إدارتها الممثل جورج أبيض ، الذي كان قد عاد من باريس ، حيث درس الفن
المسرحي تحت إشراف الممثل الكبير سيلفان Syvian . وكانت هذه الخطوة بمثابة
إحياء للأمال في إنعاش الحياة المسرحية بالقاهرة . وقرأ الريحاني هذه الرسالة بهدوء
مصطنع . ومع أنه لم يكن مستعداً للمخاطرة باستقراؤه مرة أخرى ، فإنه لم يعد

يستطيع مقاومة إغراء المسرح ، بعد أن طالع في الصحف أنباء نجاح فرقة « أبيض » .
فحصل على إجازة ، وسافر إلى القاهرة ، وهناك شاهد جميع مسرحيات « جورج
أبيض » ، ثم عاد بعد شهرين إلى عمله لنفاد تقوده ، وإن كان شغفه بالتمثيل
قد صار أقوى من ذى قبل .

ومضى عامان آخران ، لم يطرأ فيهما تغيير يذكر على حياة الريحاني ، سوى
أن عراقة فرنسية تنبأت له بأحداث في المستقبل ، قدر لها أن تتحقق بعد سنوات ،
مما جعله مديناً لتلك المرأة بلإيمانه بالقدر والحظ .

وفي عام ١٩١٤ ، فصل الريحاني مرة أخرى من شركة السكر ، فالتحق - بعد
عودته إلى القاهرة - بفرقة جورج أبيض ، الذي كان قد ضم - قبيل ذلك - فرقته إلى
فرقة سلامة حجازي . وكانت أول مسرحية يظهر فيها الريحاني ، هي « صلاح الدين
الأيوبي » . وهي ميالودراما تاريخية ، مثل فيها دور ملك النصارى . إلا أنه تقمص
الدور بصورة مقابلة للنص مما جعل الجمهور يحظى بتسلية ممتعة ذلك أن فكرة
لامعة خطرت للريحاني ، فظهر في هيئة « فرانتس جوزيف » إمبراطور النمسا في
ذلك الوقت (سنة ١٩١٤) ، فضج الجمهور بالضحك . ويرى الريحاني في
مذكراته قصة هذه الحادثة :

« اندفع جورج أبيض ثائراً مثل ريتشارد قلب الأسد ، ففوجئ
بمظهرى هذا . وتبخت حماسه ، وانطلقت شعلته ، وأحسست
بأنه يغالب عاصفة من الضحك تكاد تنفجر على شفثيه ومن أساور
وجهه ! . . كل ذلك وأنا واقف في مكاني لا أبتسم . ولا أعجاف
طبيعة الموقف . . أقول إن « جورج أبيض » دخل ثائراً ، وهو
نجيب الريحاني

يصرخ مردداً كلمة ريتشارد المأثورة : « ويل الملك النحسا من قلب الأسد ! »... ولكن ويل إليه ويتاع إليه . ما خلاص ما خلاص جورج ما باقاش جورج والمرح بقى عيضة ، والحابل اختلط بالنابل زى ما يقولوا «^(٢)» .

وعلى أثر ذلك الحادث ، فصل الريحاني من الفرقة . ولم يصبح بلا عمل فقط بل إنه وجد جميع الأبواب مغلقة في وجهه كذلك . . .

وأخذ الريحاني يتردد على المقهى يومياً ، ليقضى أوقات فراغه . ولحق به عزيز عيد ، الذى ترك هو الآخر فرقة أبيض مع صديقه اللبنانية روز اليوسف وجلس الاثنان يتشاوران في أمر مستقبلهما ، وسرعان ما انضم إليهما بعض الممثلين الذين كانوا يعانون الإفلاس والبطالة مثلهم ، ومنهم : أمين صدق (مؤلف مسرحي ومترجم يحيد الفرنسية) واستيفان روسى ، وحسن فاتق ، وعبد اللطيف جمجوم . . وكانوا جميعاً يتطلعون إلى تكوين فرقة جديدة ، فجلسوا ينسجون أحلام المجد المسرحي .

وذات يوم ، قدم لهم ثرى من رواد المقهى عشرة جنيات ، ليبدءوا في تكوين الفرقة . فأنشأوا بهذا المبلغ « فرقة الكوميدي العربي » في صيف ١٩١٥ ، تحت إشراف عزيز عيد . . واستهلت الفرقة نشاطها في مسرح « برتانيا » بإحدى فارسات فيلو Feydeau ، هي « على بالك من إميلي » *Occupe-toi d'Amélie* وهى من ترجمة أمين صدق . وأعلن عزيز عيد أن مشاهدة هذه المسرحية مقصورة على الرجال فقط ،

(٢) نجيب الريحاني ، مذكرات (القاهرة : دار الهلال : ١٩٥٩) ، ص ٥٠ .

إذ ما من سيّدة مصرية محترمة كانت - حتى ذلك الحين - تجرؤ على حضور عرض مسرحية تشيد بمغامرات مومس . وعلى الرغم من طراقة موضوع المسرحية . فإن جمهور الرجال أخفق في تذوق « فيدو » ، لأنه لم يكن يتقبل عرضاً بلا موسيقى . كذلك هاجم النقاد « إميلي » بحجة مخالفتها « للواقع والمنطق والأخلاق »^(٣).

وبعد شهرين انتقلت الفرقة إلى مسرح آخر أقل ثقافات ، وهو مسرح « الشانزليزيه » بالقجالة . ولم يكتب لهذه المحاولة النجاح . والسبب هو أن « فارسات » عيد الفرنسية ، كانت تخلش حياة الجمهور . وانخفض دخل الفرقة عما كان عليه في مسرح « برتانيا » ، مما أدى إلى توقف عروضها . فاضطر عيد إلى ضم فرقته إلى فرقة عكاشة في ٣ نوفمبر ١٩١٥ ، كما كان يفعل معظم أصحاب الفرق في ذلك الوقت . وفي نهاية الأمر ، حل فرقته ، وعاد إلى عمله السابق بفرقة أبيض^(٤).

ويرجع فشل محاولة عيد الثانية في مجال الكوميديا إلى الأسباب الآتية :

أولاً : أن الجمهور أحس بالهزل أمام فارسات عيد الحرية . حتى إن عنوان إحداها ، « ياصتى ما تمشيش كله عريانة » Madame ne Marchez Pas Donc Toute Nue أثار حملة نقد عنيفة في الصحف ، إذ خشى البعض - بوحى العنوان - أن تظهر ممثلة عارية على المسرح^(٥).

(٣) محمد تيمور ، « خواطر تمثيلية ... عزيز عيد » ، جريدة « المنبر » (أكتوبر ١٩١٨) .

(٤) المصدر السابق .

(٥) فاطمة البوف ، ذكريات (القاهرة : ١٩٥٣) ، ص ٣٩ .

ثانياً :- أن الجمهور كان يعتقد أن الميلودرامات الموسيقية وتراجيديات أبيض الكلاسيكية هي وحدها الأشكال المسرحية الجديرة بالاحترام ، وأن الكوميديا وبخاصة الكوميديا المكتوبة بالعامة لا تستحق الاهتمام .

وعلى الرغم من فشل فرقة عيد ، فلأنها كانت علامة بارزة في تاريخ الكوميديا المصرية . إذ كان إخراج عيد مطابقاً لأسلوب الإخراج الفرنسي . وكان يجري تدريباته بعناية تامة وفقاً لمعايير حرفية . كذلك كان عيد يحرص على دراسة النص عدة مرات مع الممثلين ، وإجراء تدريبات لمدة أسبوعين على الأقل ، بدلاً من الهروقات الستة المعتادة في فرق ذلك العهد ، وإلى كانت تجري على عجل . وكانت ديكورات مسرحياته أيضاً ، تنزع إلى التجديد . فكانت الميلودرامات تمثل أمام جبال من عجينة الورق ، ومناظر طبيعية مرسومة على الستائر الخلفية ، في حين كان يستخدم عيد صالونات عصرية وملابس حديثة في الفارسات المترجمة^(٦) .

وفي فرقة عيد ، تلقى الريشاني تدريباته الفنية الوحيدة في حياته . إذ تعلم فن الإخراج ، وتعرف على تكنيك الفارس الفرنسي ، الذي قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته التالية ، وأخيراً ، تأكد الريشاني من أن موهبته التمثيلية تتألق في الكوميديا ، وذلك بعد براعته في أداء دور « بوشيه » Pochet (والداميلي) :

« إن نجاحي - كما يقولون - في هذا الدور جاء عجباً مذهلاً لي .
إني أحب الدراما وأجيدتها ، وما توقعت أبداً أن ينال تمثيلي لهذا الدور
« بوشيه » الفكاهي كل هذا النجاح الكبير الذي أحرزته في تلك

(٦) لقاء مع أمين صا الله .

الليلة .. ولقد لفت نجاحى وإقبال الجمهور وهليله وصياحه أنظار زملائى فى الفرقة ، وخاصة صديقى عيد . وكان سبباً فى إصرار عزيز على تمثيل الأدوار الفكاهية دائماً»^(٧).

على أن الريحانى لم يلبث أن اختلف مع عيد فى إحدى المسائل الحيوية . فقد كان يرى أن اقتباس المسرحيات الفرنسية ينبغى أن يتمشى مع ذوق المجتمع المصرى وعاداته ، وألا تخرج هذه المسرحيات مطابقة لصورتها الأصلية . واتسعت هوة الخلاف بينهما ، حتى اضطر الريحانى إلى ترك الفرقة فى أبريل ١٩١٦ بعد أن أتم تدريباته ، مكملًا بذلك المرحلة الأولى من حياته فى المسرح ، مؤهلًا لكى يشق طريقه الخاص .

(٧) عثمان المتبل ، نجيب الريحانى (القاهرة : بدون تاريخ) ص ٢٥ .

الفصل الثالث

« الآيه دى رور » : كشكش بك (١٩١٦ - ١٩١٧)

(ABBAYE DES ROSES)

بافصال الريحاني عن عزيز عيد تبدأ المرحلة الثانية من حياته الفنية ،
التي بدأ يلعب فيها كثنان كوميدى أصيل ، ابتكر ما يعرف باسم كوميديا
« الفرانكو-آراب » (Franco-Arabe) كما ابتكر شخصيته المشهورة « كشكش بك » ،
العمدة الرينى .

وحتى يونية سنة ١٩١٦ ، كان الريحاني منعطلا ، تمضى حياته بلا هدف .
وفى ذلك الوقت ، تدخل القدر (وكان الريحاني يؤمن بالقدر إيماناً عميقاً) فى صورة
أحد أصدقائه القدامى ، ويروى الريحاني قصة لقائه به قائلا :

« وفى تمام الساعة الواحدة من مساء أول يونية عام ١٩١٦ ، كنت
جالساً فى بوفيه « تياترو برنتانيا » ، مفلساً كالعادة ، وإذا بى
أرى شخصاً يهبط على فى ستره فاخرة ، وعصاً ذهبية المقبض ،
وخاتم يلب شعاعه بالنواظر . فلما جلس إلى جانبي ، أخرج من
جيبه علبة سجائر فاخرة من الفضة ، وفى حركة أرسطوراطية فخمة
ناولنى سيجارة . »

أتذكرى يا عزيزى القارئ من هو هذا « الوارث » العظيم الذى

وصفت ؟ إنه استيفان روسى ، زميل العناء والشقاء .. استيفان الى
كان زى حالى يشهى سيجارة ماركة الحمل والاحق ماركة الكوز^(١) .

وأخذ روسى يحدثه عن مصدر ثروته ، وكيف أنه بعد انفصاله عن فرقة
عزيز عيد ، وجد عملاً بكباريه « الأيه دى روز » الذى كان ملكاً ليوناني يدعى
« روزانى » Rosatti . هناك كان استيفان يقدم تمثيلات « خيال الظل » ، ويؤدى مع
إحدى الممثلات مشاهد غرامية كوميدية خلف ستارة شفاقة تضاء من الداخل ،
تسقط ظلالهما على الستار . وهذا اللون من التمثيل كان مألوفاً لدى جمهور
الكباريه ، وكان روسى يتقاضى عن دوره أجراً مرتفعاً ، بلغ ستين قرشاً فى الليلة
الواحدة^(٢) .

وطلب الريحاني من روسى أن يجد له عملاً مماثلاً فى « الأيه دى روز »^(٣) .
وكان دور الريحاني فى تمثيلية « خيال الظل » بسيطاً للغاية . إذ تقدم راقصة أجنبية
حسنة « نمرة » مثيرة - وراء الستار - بمصاحبة الريحاني ، الذى كان يؤدى دور
خادم نوبى ، على رأسه طربوش مراكشى . وكانت الكوميديا تنبع أساساً من التلاعب بزر
الطربوش ، أو مغازلة الراقصة ، أو الاستجابة لحركاتها المثيرة بحركات هزلية^(٤) .
وكان أجراً الريحاني أربعين قرشاً عن الليلة الواحدة . وهو ما يعد ثروة إذا ما قورن

(١) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ٦٩ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) تقول « روز اليوسف » فى ذكرياتها أن الريحاني حصل على هذه الوظيفة بواسطة
صديقه لوسى ، وأن روزانى كان يدفع له مبلغ ٢٥ جنيهاً فى الشهر ، ليخرج مسرحيات شبيهة
بتلك التى كان يمثلها فى فرقة عزيز عيد .

(٤) لقاء مع أمين صاqq .

بالقرشين أو الثلاثة التي كان يتكسبها في فرقة عيد^(٥).

وفي تلك الفترة ، توافدت الجيوش الأوروبية على مصر ، وصار معظم رواد كباريه « الالبه دى روز » من الجنود الأجانب . ورأى الريحاني أن الوقت قد حان لكي يهجر دوره في تمثيلية « خيال الظل » المأبطة ، فأقنع « روزاني » صاحب الكباريه — بأن يسمح له ولرؤسئ بتقديم كوميديا قصيرة من فصل واحد بالفرنسية . إلا أن هذه الخطوة لم تنجح ، إذ أن كل ما كان يحرص عليه الرواد — من مصريين وأجانب — هو مشاهدة الحسناوات (من راقصات ومغنيات) على منصة العرض . وما أن كان تمثيل المسرحية الفرنسية يبدأ ، حتى كان المشاهدون يديرون ظهورهم للمنصة ، ويتبادلون الأحاديث^(٦) .

وذات يوم — من صيف ١٩١٦ — خطرت له فكرة جديدة ، في وقت حل به الإرهاق بسبب جهوده المستتية ، وانتابه فيه إحساس مرير بالخيبة لإعراض الجمهور عنه . وكانت هذه الفكرة هي شخصية « كشكش بك » . وقد تضاربت الآراء في تفسير نشأة هذه الشخصية . فمن رأى يقول إن الفكرة مأخوذة عن الكاتب المعاصر — إذ ذلك — « أحمد شفيق المصرى » ، إلى رأى آخر بأن « كشكش » هذا مستوحى من شخصية « ساتيرية » تحمل نفس الاسم ، جاء ذكرها في صحيفة معروفة في تسعينيات القرن الماضي ، وهي « حمارة منيق »^(٧). وهناك رأى ثالث يرجع شخصية كشكش إلى علة مشابه جاء ذكره في كتاب « حديث عيسى ابن هشام » الذى ظهر عام ١٩٠٧^(٨) . ويقول روز اليوسف إن الريحاني

(٥) مذكرات ، ص ٧٩ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٧٢ .

(٧) لقاء مع أمين عطا الله .

(٨) من حديث تليفزيوني للدكتورة سهير القلملى .

أخذ شخصية «كشكش» من ميلودراما قصيرة بعنوان «القرية الحمراء» ،
أخرجها «عيد» عام ١٩١٧^(٩). واسم «كشكش» - كما قالت روز اليوسف -
هو اسم التذليل الذي كانت تتنادى به الريحاني صديقه الفرنسية «لومي دي
فريزني». ومع ذلك فليس هناك أى دليل على صحة هذه الآراء. وربما كانت جميعها
غير صادقة بالمرة. ومع كل ، فن الأفضل ، لكى نصل إلى غايتنا ، أن نقبل -
بشيء من التحفظ - رواية الريحاني نفسه عن كيفية ظهور شخصية «كشكش» .

وحدير بالذكر أن عماد الريف كانوا معروفين للريحاني ، فكثيراً ما كان
يلتقى بهم في أثناء عمله بالبنك الزراعى ، عندما كانوا يترددون عليه للحصول على
قروض ، بعد قسّم أموالهم أو تعرضهم للاحتيال في المدينة ، على أن تسدد القروض
بعد عودتهم إلى قراهم أو تقيد كدين يخضم من ثمن محصول العام التالى . من هنا
أخذ الريحاني يطبع صورة «كشكش» بلبسات تهكمية مرحة . ويرى
لنا الريحاني - فيما يلى - كيف ابتكر شخصية «كشكش» التى خطرت له
فكرتها ذات ليلة ، قبيل الفجر :

**«لست أدرى أكنت في تلك اللحظة نائماً أم مستيقظاً ، وإنما الذى
أؤكد أنه أنى رأيت بعينى رأيت عيالاً كالشبح ، يرتدى البجبة والقفطان وعلى**

(٩) فاطمة اليوسف : ذكريات ص ١٨. تقول «فاطمة اليوسف» في ذكرياتها، إن
«القرية الحمراء» مقتبسة من قصة لموباسان . لكننا لم نثر على أثر هذه المسرحية . لهذا
لا نستطيع أن نؤيد هذا الرأي . وإننى أشك فيما قالته «فاطمة اليوسف» ، لأنها ترجع تاريخ
«القرية الحمراء» إلى عام ١٩١٧ ، ونحن نعلم أن الريحاني ابتكر شخصيته «كشكش» في
عام ١٩١٦ . ويضلل كذلك المشرقان «تقيل بربروت» و«سجاكوب لانفر» في
اعتقادهما بأن «كشكش» كان من ابتكار عزيز عيد . بل أنه في سنة ١٩٠٨ كان
يمثل دور الممثلة في فرقة «جالنزي» الفرنسية التى كانت تعزل في مسرح عبد العزيز (انظر
إلى التياترو (نوفمبر ١٩٢٤) ص ٨٤٤) من خلال «القرية الحمراء»

رأسه عمامة ريفية كبيرة ، فقلت في نفسي ، ماذا لو جئنا بشخصية كهذه وجعلناها عماد روايتنا ؟

« ولم أتوان في نفس الدقيقة ، وكانت الساعة الخامسة صباحاً ، فقامت من فراشي ، وأيقظت أخي الصغير ، وكان لي خير عون وساعد ، ورحت أملئ عليه هيكل الموضوع الذي صممت على إخراجه ، وكان عبارة عن عمدة من الريف وفد إلى مصر ، يحمل الكثير من المال ، فالتف حوله فريق من الحسان أضعن ماله ، وتركته على الحديدية ، فعاد إلى قريته بعض بنان الندم ، ويقسم أغلظ الإيمان بأن يثوب إلى رشده ، وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل » (١٠) .

هكذا ابتكر الريحاني « كشكش بك » عملة القرية ، وهو رجل عجوز لكنه شهاوي ، ومحبوب لطيبته وسذاجته ومرحه وشغفه بالحياة . و« كشكش » هذا ريق الطباع ، فيه برامة الريفين وختمهم القطرية . وعلى الرغم من مكره ودعائه إلا أنه يرى من زيف المدنية وخداعها وفاقها .

وإذا انتقلنا إلى كوميديات « Franco-Arabe » الفرانكو-آراب ، التي ظهر فيها « كشكش بك » ، أول ما ظهر ، نجد أنها عبارة عن مسرحيات ذات فصل واحد ، يستغرق عرض الواحدة نحو ساعة ، وأن موضوعها وشخصياتها ونكاتها مستمدة من واقع البيئة المصرية . وهي من ناحية المضمون بسيطة وساذجة . لهذا كانت تمثل حسب ظروف « الكباريه » . ويجمع بناؤها الفني بين تكنيك القارئ الفرنسي المتبع عند Feydeau « فيلو » ، وأسلوب الفصل المضحك . وترجع أهمية هذه الكوميديات

وجوبها إلى شخصياتها النوامية *dramatis personae* ، فهي تشكيلة من شخصيات
 نمطية ، معظمها مستمد من **الفصل المضحك** ، وتشبه شخصيات الكوميديا
 ديلاوتي *commedia dell'arte* لكنها ذات خصائص مصرية محلية . ومن الطبيعي أن
 يكون « كشكش بك » الشخصية المحورية . وكشكش في أغلب الأحيان حماة
 تدعى « أم شولح » ، وهي عجوز « شاق » سليطة اللسان تثير له المتاعب . والشخصيات
 الرئيسية في المسرحية ، تتألف من : خادم خاص يدعى « زعرب » - وهو خفير
 القرية في نفس الوقت - و « شولح » أخ زوجته وهو صبي ساذج . هناك أيضاً شخصيات
 مألوفة تمهد للحدث أو تنميه وهي : القواد ، وهو عاقد أجني على (خواجه) مهمته
 إحضار الحساوات لكشكش بك ، والخواجه (وهو يوناني غالباً) الذي يحال على
 كشكش ليسله أمواله ، وامرأة أوروية (أو علة نساء) تغري كشكش بفتنتها .
 والممثل وهو شخصية تؤدي وظائف مختلفة للخدمة الحبكة ، لكن وظيفته الرئيسية هي
 السخرية من التراجيديا المعاصرة « الجادة » ، بالاستجابة الميلودرامية للمواقف ،
 دون معنى . وقد تحمل الريحاني فيها بعد عن بعض هذه النماذج ، كما أضاف إليها نماذج
 أخرى ، لكنها ظلت قريبة الشبه من كوميديات « الفرانكو - آراب » الأولى التي
 مثلت في « الايه دي روز » .

• • •

ولم تكن كوميديات « الفرانكو - آراب » مجرد روايات متطورة عن **الفصل
 المضحك** ، بشكل أو بآخر ، بل إنها تختلف عنها اختلافاً واضحاً في ثلاثة مواضع :
 ذلك أن نصوصها مكتوبة وليست مرجلة . وحوارها مزيج من العربية وبعض اللغات
 الأوربية ، وعلى الأخص الفرنسية . وأخيراً ، نجد أن الأدوار النسائية ، التي كان
 يؤديها صبية ورجال ، قد أسندت في هذه الكوميديات إلى **ممثلات** .

وهناك - بلا شك - عوامل تاريخية واجتماعية ساعدت على ظهور هذا الشكل العجيب من الكوميديا . ففي السنوات السابقة على قيام الحرب ، والتالية لها مباشرة ، ازداد نمو السكان وازدهرت زراعة القطن ، المصدر الرئيسى للدخل القوي في ذلك الوقت . وأدخلت في مصر أساليب التعليم الغربى . وصادف الأجانب ما شجعهم على الإقامة في بلادنا . وشقت كل من التكنولوجيا وأساليب الحياة الأوروبية طريقها بثبات وخاصة إلى المدن ^(١١) . وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى ، انقطعت الاتصالات بين مصر وأوروبا ، فتوقف مجيء القوقى التى تعودت زيارة مصر في الشتاء والربيع ، مما خلف فراغاً كبيراً في مجالات التسلية . كذلك انغلت الفرق المحلية ماعدا فرقة « جورج أبيض » ، وأغلقت معظم الملاهى التى كانت تقدم عروضاً ذات طابع أوروبى ^(١٢) . وقد احتكر تجارة الترفيه - في تلك الفترة - الملهيان اللذان ظلوا يواصلان نشاطهما - كباريه « الأبيه دى روز » بشارع الأنفى ، وآخر للقمار هو « الكازينودى بارى » بشارع عماد الدين - وأصبحت لها شعبية بالغة . وقد كانت أكثرية جمهور الملهيين - في بادئ الأمر - من الأوربيين الأثرياء ، ولم يلبث أن انضم إليهم محدثو الثراء من المصريين ، الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب وأخذوا يقلدون الأوربيين المقيمين في مصر . كما انضم إلى هذه الفئات عدد القوي - أمثال كشكش بك - بعد أن تضاعفت أسعار القطن خلال الحرب . فأصبحوا يترددون على المدينة لقضاء أوقات ممتعة . لهذا رأت إدارة هذين الملهيين أن من المربح إدخال عناصر محلية في برامج التسلية . وهى الفكرة التى اقترحها « الريحاني » ذات مرة .

Nadav Safran, *Egypt in Search of Political Community*, (Cambridge : (١١)

Harvard University Press, 1961) pp. 55-56.

(١٢) « الاجينيرال والجنيتيك » جريدة « المقطم » (٩ مايو ١٩٢٤) :

وبينا كانت الحرب دائرة ، والجيش المتحالفة تتدفق على الشرق الأوسط ، دعت الحاجة إلى تعامل المصريين مع أوروبيين من جنسيات شتى ، وإلى التحدث معهم بلغات مختلفة (١٣). وأصبحت القاعدة هي البحث عن وسائل للترفيه والإفراح بلا حساب . فكانت كوميديات « القرانكو - آراب » إحدى وسائل المرح والتسلية . ولا كان هؤلاء اللخلاء قد ظنوا أنهم قادرون على استغلال الوطنيين في المعاملات اليومية ، فقد كان من أبرز الملامح الرئيسية المحيية في كوميديا « القرانكو - آراب » الجديلة ، إظهار التناقض بين أساليب « كشكش » - فهي وإن تكن بسيطة ساذجة فزنها شريفة مأكرة - وبين الأساليب المقوّمة الملتوية التي كان يتبها المغامرون الأوروبيون . ويلاحظ في هذه المسرحيات أن « كشكش بك » - الرقيب البسيط - يتصر دائماً على الأجنبي أو ساكن المدينة المتمدن . وهنا تكمن موعظتها ومغزها الأخلاقي . وللأسف ، سيظل تأثير الأجنبي - في الحياة الواقعية - يفسد النظام التقليدي للحياة المصرية بتصرفاته الغربية .

وفي أول يولية - من ذلك العام - كتب الريحاني وأخرج أولى مسرحيات « كشكش بك » بعنوان : « تعالى لي يابطة » ، التي استغرق عرضها عشرين دقيقة (١٤) . وكان الريحاني يشعر بالقلق مخافة فشلها :

« وفي ظهر يوم الافتتاح ، كنا نجرى البروفة النهائية ، وقد أحسنست حينذاك أن روائتي هذه تعد مثلاً أعلى في السخافة . . إنني لو كنت بين الجمهور في أثناء تمثيلها ، لما وسعني إلا أن ألعن عاشر المؤلف . . والمؤلف ، بالطبع ، هو أنا ، وأخرج أنا ، والمعلن . . أنا أيضاً » (١٥) .

Jacob Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, p. 76. (١٣).

(١٤) ملكرات ، ص ٧٨ . (١٥) المرجع السابق ، ص ٧٨ .

لم يكن هناك ما يدعو للقلق . فقد ابتهج جمهورو حفل الافتتاح ، ورفع روزاقى أجر الريحاني الذي تعهد بإخراج مسرحية جديدة كل أسبوع . فأخرج بعد «تعالى لي يابطة» ، مسرحيتي «بسة ريال» ، و«بكرو في الشمس»^(١٦) . وسرعان ما ذاعت أنباء هذه المسرحيات وثافت الناس على مشاهدتها ، مما دعا روزاقى إلى فرض رسم للدخول «الكباريه» ، كما رفع أجر الريحاني إلى سبعة وعشرين جنيهاً في الشهر^(١٧) .

وتألف مسرحيات الريحاني المبكرة من أحداث كوميدية بسيطة ، تتخللها أغان ورقصات ، وحوارها مزيج من العربية والفرنسية والإنجليزية ، بحيث يقع سوء تفاهم لفظي مضحك . وبعد هذا الأسلوب من أهم عناصر الإضحاك في مسرحيات «الفرانكو-آراب» . . وقد كان حفل السهرة عبارة عن عرض حافل بالمنوعات أو «ميوزيك هول» (Music-hall) . ويشتمل القسم الأول منه على «نمر» راقصة ، وأغانٍ إفريقية ، وينتهي بمسرحية «كشكش بك» أو كوميديا «الفرانكو-آراب» . وكان عرض الكباريه الرفيى يستمر من حوالى الساعة التاسعة مساء حتى منتصف الليل . وقد لاحظ الريحاني أن المقاعد كانت تمتلئ تماماً في الحادية عشرة ، وهو موعد بدء المسرحية^(١٨) .

ولما كانت تقاليد ذلك الوقت لا تسمح للنساء بارتداء «الكباريهات» أو المسارح بصحبة الرجال ، فقد فكر روزاقى في تقديم حفلات «ماتينية» خاصة بالسيدات ، كما كان متبعاً في المسارح . وفي منتصف أكتوبر ، ظهر

(١٦) قاسم وجدي، «تاريخ تكوين فرق التمثيل في مصر»، مجلة الصباح، جلد ٣٦٩

(٢٠ أكتوبر ١٩٣٣) .

(١٧) مذكرات، ص ٧٩ - ٨٣ . (١٨) المرجع السابق ، ص ٨٢ .

الإعلان التالى فى صحيفة « الأهرام » :

الأيه دى روز (ماينيه خصيصاً للسيدات)

تتشرف إدارة تياترو الأيه دى روز باستلغات نظر السيدات إلى أنها ستمثل خصيصاً لمن فى يوم ١٧ أكتوبر ١٩١٦ ، الساعة السادسة مساءً ، رواية « بكره فى المشمش » وهى الرواية التى حازت استحساناً نادراً من نوعه . وسيقوم حضرة نجيب أفندى الريحانى مؤلف الرواية بتمثيل دوره المشهور : كشكش بك^(١٩) .

وهذا أول إعلان يظهر فيه اسم « الريحانى » .

وقد تطلب لإخراج مسرحية جديدة - كل أسبوع - جهوداً شاقة من الريحانى . غير أن شعبية هذه « الاسكيتشات » جعل عرضها يمتد إلى أسبوعين ، مما أتاح للمؤلف المخرج المتعب فرصة الراحة . ومع ذلك فكّر الريحانى فى الاستعانة بأمين صلقى ، مترجم فرقة عزيز عيد^(٢٠) ، كما قام بتنمية فرقة الصغيرة المؤلفة من استيفان روسى وعبد اللطيف المصرى (صاحب شخصية زعرب) بأن ضم إليها : كلود ريكانو (Claude Ricano) و عبد اللطيف جمجوم ، وهما من فرقة عيد القديمة . وكان صلقى كاتباً موهوباً ، غزير الإنتاج ، ابتكر عدة شخصيات منها « أم شولح » ، التى كان يؤدى دورها بنفسه .

وفى أواخر سنة ١٩١٦ ، قدم الريحانى أربع مسرحيات جديدة ، هى على

(١٩) « الأهرام » ، (١٧ أكتوبر ١٩١٦) :

(٢٠) مذكرات ، ص ٨٣ . وانظر أيضاً مجلة التياترو (٢٤ نوفمبر ١٩٢٤)

التولى : « خليك ثقيل ! » ، و « هز ياوزه » ، و « إديلو جامعه » ، و « بلاش أونطه » (٢١) وقد روى في تأليف هذه المسرحيات تقليد « القاص » الفرنسي . . . ولم يكن في ذلك ما يثير الدهشة ، لأن « أمين صدق » اقتصر - منذ نشاطه المبكر بفرقة عيد - على ترجمة كوميديات فرنسية من تأليف « لايش » Labiche و « بيدو » Peydeau وآخرين . وبناء على ذلك ، نجد أن المشهد الأول من مسرحية « خليك ثقيل » ، متحل بالنص من أحد مشاهد مسرحية « الديك الرومي » Le Dindon لفيلو ، والتي تحمل عنواناً جانبياً هو « كوميدي - فوديل من فصل واحد » (٢٢) . والفكاهة في مسرحية صدق ، تنبع من لمو خشن slapstick وضرب و « تشليق » وسباب وحركات داعرة ، وكل هذا يذكّرنا - بالطبع - بالفصل المضحك المحلى . كذلك تتميز هذه المسرحية بمواقف بسيطة بدائية وأحداث قليلة وساكنة .

إلا أننا لا نلبث أن نلاحظ تطورات هامة في اللغة والشخصيات والعناصر الموسيقية . وفي أقدم مسرحية وصلتنا من مسرحيات « الأيه دى روز » - وهي « خليك ثقيل ! » - نجد بين تسع وعشرين صفحة من القلم الكبير : عشر صفحات بالفرنسية ، وأربع صفحات بالعربية ، وثلاث عشرة بالفرنسية والعربية معاً . وفي مسرحية « هز ياوزه » - التي تقع في ثلاث وعشرين صفحة - يوجد سبع صفحات بالفرنسية ، وصفحتان بالعربية ، وأربع عشرة بالفرنسية والعربية معاً .

وإذا انتقلنا إلى إحدى المسرحيات الطويلة المتأخرة هي : « كشكش بك في

(٢١) حذريات ، ص ٨٥ .

(٢٢) خليك ثقيل ! - مخطوطة مستأجرة من الأستاذ بنيع الزعبي .

باريس»، نلاحظ رجحان كلمة العربية . ففي الفصل الأول - الذى يقع فى ثلاث وعشرين صفحة - نجد صفحة واحدة بالفرنسية ، سبع عشرة بالعربية ، وأربعاً باللغتين معاً . وفى الفصل الثانى - الذى يقع فى سبع عشرة صفحة - نجد ستاً بالفرنسية ، وصفحتين بالعربية ، وتسعاً بالفرنسية والعربية . وهذا يعنى اهتماماً أكبر بالموضوعات المحلية . ومع ذلك ، فقد ارتفع عدد الشخصيات الأجنبية ، لاستعانة الرمانى بعدد كبير من الراقصات والممثلات الأوريات . وعلى هذا نجد فى مسرحية «خطيك ثقيل !» ، أربع شخصيات مصرية وأربعاً أوروبية . وفى «هزياوز» ، خمس شخصيات مصرية وثمان أوروبية . وفى «كشكش بك فى باريس» ، ثمانى شخصيات مصرية ، وأربع عشرة أوروبية .

ونحن نلاحظ فى هذه الكوميديات انكماش العناصر الموسيقية وزيادة العناصر الدرامية . وفى «هزياوز» ، توجد أربع أغنيات ، ثلاث منها مستوحاة من أنغام شعبية مصرية . ويعنى «كشكش» أغنية شعبية بالعربية ، فى حين تردد بنات «ايزيدور» القرار بالفرنسية . وفى الفصل الأول من «كشكش بك فى باريس» - وهى ضعف «هزياوز» حجماً - توجد أغنيتان بالعربية . وفى الفصل الثانى أغنية واحدة بالعربية والفرنسية ..

ولما يلى موجز مسرحية «خطيك ثقيل» :

«كشكش» له عشيقه فرنسية تدعى «تريز» يتردد عليها القواد «ديش» لصالح «دارفيل» ، وهو مليونير فرنسى كوث ثروته من تجارة القمح ، ويضبط «كشكش» ديش فى بيت صديقته عند زيارته لها ، لكنها تزعم له بأنه طبيب ، وتعنى له أغنية لكي تفتته . ويصا يرتع «كشكش» فى هواه ، يعجل «أم شولح»

حماته « الشلق » - لتستطلع الأمر . فيخفى « كشكش » عشيقته وخادمها بالجلوس فوقهما . وفي أثناء زيارة « كشكش » التالية لبيت « تریز » ، يجد أن « دیش » قد سبقه بصنجة « دارفیل » ، وعلى الرغم من تبرير « تریز » بأن « دارفیل » لم يكن سوى أبيها ، فإن « كشكش » يفصح أمرهما على القور ، ويأمر « زعرب » بأن ينال عليها ضرباً . وبينما يتمتع « كشكش » بشرة انتصاره ، تقبل « أم شولج » مرة أخرى . وعند سماع صوتها ، يخرج الجميع ظناً منهم أن لصوصاً هاجموا المنزل ، ما عدا « دارفیل » الذى يخفي في إحدى خزانات الثياب . وإذا لاجئ أم شولج أحداً ، فإنها تخفي في خزانة الثياب ذاتها ، لتجسس على « كشكش » ، الذى لا يلبث أن يعود للبحث عن حماته السوقية . ويفتح باب الخزانة ، فيندفع « دارفیل » وهو يستغيث من أم شولج ، إذ كانت تضربه من الخلف . وقبل أن تبادر « أم شولج » باتهام كشكش بالخيانة ، يصدها بقوله : « جيتى تضبطيني مع السنيورة ، واديني ضبعتك مع السنيورة » (٢٢) . وبذلك يتخلص « كشكش » من منافسة هذا الأجنبي ، وينجح في خداع حماته .

وهذه المسرحية حافلة بالشتائم البذيئة ، كما سنرى في النموذج الآتي :

أم شولج : قصدى .. قصدى أخلص بنتى وأطلقها منك يا راجل

يا عشق ، يا مرم ، يا بور ياله ، يا زعلوك بالقوى .

كشكش : يعنى أقوم أعرشها دلوقت .

زعرب : لالج خليك تعيل .

أم شولج : تحزلقم مين يا راجل . يا بصله ، يا راجل . يالى هبلوك بتمشى

لوحدها. يالى يتلبس اللباس من راسك .. تخوشم مين يادون

ياعره، يابك سقط ، ياعلمة من غير رخصة .

كشكش : هوجرى ليه يامره ياشرشوچه ياعتيقة ياشلجاية ، ياكر كوية ،

ياقروية ، يام لباس من غير دكة (٢٤).

وعلى الرغم من أنتمتلى به مسرحية هز ياوز من عبارات مبتذلة فلننا نعر

على بدايات أكثر نضجاً لكوميديا النكات اللفظية . كذلك يدلّ تعقد بناء الحكمة

على تطور ملحوظ ، كما سنتبين من تحليل المشاهد :

مشهد ١ : يبدأ بأغنية فرنسية ، تنشدها بنات رجل فرنسي يدعى «إيزيدور» .

ثم يقبل الرجل ، ويغير بناته بقدم عمدة مصرى ثرى ، لاختيار إحداهن زوجة له .

فتعرض «جيرمين» بحجة أن هناك شاباً فرنسياً يدعى «كلود» يريد أن يتزوجها .

لكن «إيزيدور» يأمرها برفض «كلود» لأنه فقير .

مشهد ٢ : وهو مشهد جانبي ، يفيد في تقديم صورة لتصميم «إيزيدور» على

تزوج ابنته ، كما يفيد في إضفاء جو «ساتيرى» على المسرحية ، حيث

يتقدم «مثل» لخطبة الابنة الثانية . وبينما يدفعه «إيزيدور» بغضب نحو الباب ،

نجدده يعبر عن سخطه مستعيناً بالأداء الراجيدى - أو الميودراى - الذى كان

شائعاً في المسرح المضرى الجداد آنذاك . وسوف نجد - كلما تبعنا المراحل الفنية في

حياة الريماني - أنه كان يستخدم عبارات من هذا اللون . ليسخر من المسرح

الجداد .

مشهد ٣ : يمثل العمدة الثرى «بصبر» الذى يتحدث بالعربية ، ويطلب

مقلبة « إيزيدور » ونحبه الخادمة « ليز » - بالفرنسية - بأن « إيزيدور » خرج لتوه ، فقدّم لها بطاقة ، ويخبرها بأنه عائد بعد قليل .

مشهد ٤ : يدخل « إيزيدور » ويطلع رسالة من « القواد » ، يحذره فيها عن ثراء « بعجر بك » الفاحش . وبينما هو مهال لما تضمنته الرسالة ، يحاول « ليز » أن تجذب انتباهه ، وتناوله بطاقة « بعجر بك » . وإذا يعلم أن « بعجر » جاء فعلا ، يتفجر غضباً بطريقة ميلودرامية (وتلتى مرة أخرى هنا بلذعات ساتيرية من المسرح الجاد) .

Isidore : "Ah, misérable, tu es la cause de ma ruine .. faire perdre à mes filles un si beau partie," (٢٥)

وعندما يعلم أن « بعجر بك » أوشك أن يعود ، يندفع بحماس ممزوج بالسخرية قائلا :

Isidore : "Ma Lise, ma bonne Lise, tu m'as rendu l'espoir, tu m'a rendu la vie, viens que je t'embrasse, tu est un ange de paradis". (٢٦)

وبينما هم يتقبل الخادمة (لأن الجنس والميلودراما يجتمعان في عبارته) . . .

مشهد ٥ : تصل زوجته وابنته ، فيتخل عن تردده ، ويعلن بصوت مرتفع عن قرب وصول « بعجر بك » ، ثم يأمر بناته بأن يستحذن على قلب العريس بالركة والدلال .

مشهد ٦ : ترد أنباء عن وصول العملة ، فتخرج « ليز » لاستقباله ، وعندئذ يصبح « إيزيدور » قائلا (٢٧) "c'est l'instant solennel"

(٢٥) « هزبا وز » . أميرت لي من الأستاذ بديع الريحاني .

(٢٦) المرجع السابق . (٢٧) المرجع السابق .

مشهد ٧ : يدخل العميلة لكتبه « كشكش » وليس « بعجر بك ». وتستقبله الفتيات بأغنية جميلة ، ظناً منهن أنه « بعجربك » ، ويرجن بمقلمه بخفاوة بالغة . ويشك « كشكش » في الأمر ، ويتهامس مع خادمه « زعرب » بشأن الموقف . هنا يصل تجاور اللغات مداه ، لكن « كشكش » الفلاح المصري ، لا يفهم الفرنسية التي يتحدث بها الآخرون . مثلاً عندما يقول له « إيزيدور » :

Isidore : "Soyez le bienvenue, mon Bey ce soir nous allons faire la bombe"

فإنه يفهم (bombe) بمعنى قنبلة . ويهمس لنفسه بقوله : « يظهر أن احنا على خط النار » (٢٨) . ثم يصل العريس القرني « كلود » فيخاطبه ظناً منه أنه « بعجربك » ويظن « كشكش » أنه يناديه باسم « بقر » (بعجر بالاكنته الأجنبية تبدو على وزن بقر) ويأمر « زعرب » بضرب « كلود » . وعندما يجبر والد الفتاة « كشكش » باسمه « إيزيدور » ، يفهمه الثاني خطأ على أنه « ط .. التور » . وفي ذروة المرح تقبل الحماة « الشلق » ، أم شولح ، كعادتها . فيختفي « كشكش » و« زعرب » . وكلما نظرت إلى الناحية الأخرى لكرها زعرب من الخلف . وعندما يصل « بعجر » تحسبه « أم شولح » كشكش وتضربه . وتتجمع أسرة « إيزيدور » - في النهاية - وتطرد هذه العجوز من المسرح .

مشهد ٨ : « كشكش » و« بعجر » بمفردهما على المسرح ، يتبادلان الشتام بسبب تنافسهما في الحب . وكأنا قد وصلا لتوهما ، ليثبتي كل منهما من أن الآخر عملة ، ولا يلبثان أن يتصالحا بروح ريفية متساهلة . وأخيراً يفوز كل منهما بإحدى بنات « إيزيدور » . بل إن « بعجر » يدعو « كشكش » أن يتقلمه في الاختيار .

(٢٨) المصنف السابق .

ومن الواضح أن مسرحية «هزيلاوز» متقدمة فنياً على «خليك ثقيل!». فالصراع في المسرحية الثانية سطحي محدود: «كشكش» مع منافسه الأجنبي، و«كشكش» مع حماته. وفي المسرحية الأولى، نجد أن هذين الصراعين أقل ظهوراً، في حين يحتد الصراع بين العمدتين المتنافستين. وتنشأ المصادمات «الساتيرية» أيضاً من تكتيك الشخصيات المفلوطة. *misunderstanding*، تضم كلا من المسرحيتين شخصيات شيقة. ففي مسرحية «خليك ثقيل!» يوجد «ديش» القواد «القهوى» الذي يمارس وظائف متعددة، و«تريز» العشيقة القرنسية الجشعة، وصديقتها الوفية «فرانسين» و«أرفيل» العاشق الوطان المتياكبي الجلبان. وتعد شخصيات «هزيلاوز» أشد عمقاً من شخصيات «خليك ثقيل!». وفيها أربع فتيات جميلات (أو خمس، إذا حسبنا الخادمة «ليز») بدلا من «تريز» و«فرانسين» فقط، ويعد دور «إريزيلور» دراسة موليرية لهذا الأب العجوز الجشع. أما مدام «إريزيلور»، فهي تمثل - على الأقل - دور الزوجة الغيور، على حين يأتي «بجربك» العمدة الثرى المتعدين، كقابل لكشكش الجاهل الساذج. وكوميديا اللغة، التي تعتمد على سوء تفاهم لفظي وإجابات فكهة بديهة، وتعدد اللغات في الحوار، والسخرية من أسلوب الأداء الجاد، كل هذا يتجلى بصورة بارزة في المسرحية الأخيرة. كما أنه يبني الموقف المتصاعد، ويدفع حركة الكوميديا ابتداء من مشاهد محلية جامدة نسبياً، تتطور من خلال مشاهد تعتمد على سوء الفهم اللفظي، وتبلغ ذروتها في مشاجرات حامية. وحدير بالذكر أن «أم شولح» التي تشغل الموقف كمحادثتها لا تظهر إلا قرب النهاية، حين يقتضى الأمر أن تستغل طاقتها لدفع حركة الحدث.

وقد صادفت هذه المسرحيات نجاحاً كبيراً، حتى إن «الكازينو دي باري»

يادر بتقليدها ، وعندئذ أصر الريحاني على رفع أجره . لكنه حين طلب زيادة أخرى - قدرها ثلاثة جنيهات - رفض « روزاني » ، Rosani ، فترك الريحاني « الأيه دي روز » (٢٩) . ولم تكن قد أقضت عدة أشهر - من أواخر الصيف إلى أوائل الشتاء - حتى ارتقى من ممثل صغير إلى مؤلف مشهور ونجم لامع . وعلى أثر ذلك قرر أن يعمل لحسابه الخاص .

في مسرح «الرينسانس» : (Renaissance)

نظم الريحاني فرقته ، بوصفه ممثلاً - مديراً ، وانتقل إلى مسرح صغير سعة مائتي مقعد ، هو مسرح «الرينسانس» الذي كان ملكاً ليوناني يدعى «ديموكنجس» (Demokonges) ، وكان يستثمر أمواله في القرقة . وقد وكل إليه الريحاني مهمة الإشراف على ميزانيتها ، نظير حصوله على نسبة مرتفعة من الأرباح . وارتفع أجر الريحاني إلى ١٢٠ جنيهاً في الشهر (٣٠) . وفي ١٨ ديسمبر ١٩١٦ ، بدأت مرحلة جديدة من حياة الريحاني الفنية كممثل ومدير فرقة . ويشير الإعلان التالي - المنشور بجريدة «الأهرام» إلى أهمية ذلك الحدث ، وهو أن «السيدات والعائلات» مدعوة لمشاهدة فرقة الريحاني ، ولما ستكون هذه العروض تسلية «برية» :

يوم يتذكره الجمهور

لقد آن هذا اليوم - الاثنين ١٨ ديسمبر ١٩١٦ ، ففي منتصف الساعة العاشرة مساءً ، سيمثل لأول مرة «كشكش ييه» وهو الممثل البارع الطائر الصيت «نجيب الريحاني» مع جوقه المشهور رواية «ابني قابلي» في «تياترو الرينسانس» بشوارع بولاق ،

(٢٩) مذكرات ، ص ٨٦ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

حيث مسابق الجميع إلى مشاهدة اللعب اللطيف مع التأكيد أنهم سيمضون فيه ليلة من أجمل لياليهم .
 يمكننا من الأول أن نؤكد أن هذه الرواية هي في جميع أدوارها قابلة لحضور العائلات والسيدات ولا يفوتنا أن نشكر إدارة « تياتروالرينسانس » لتقديمها هذه الليلة إلى جمهور سكان القاهرة الذين سيحضرونها جميعاً^(٣١).

وقد أدرك الجمهور مغزى عنوان المسرحية الأولى ، « ايتي قاباني » ، وهو فيا يبلوعديم المعنى ، إلا أنه يتهم علناً من روزاتي Rosatti ، الذي كان يريد أن يمنع الريحاني من أداء شخصية « كشكش » بدعى أنه أى روزاتي هو صاحب هذه الشخصية بحكم أنها ظهرت أولاً في « الأيه دى روز » . لكن المحكمة رفضت دعواه^(٣٢) .
 وقد مثلت « ايتي قاباني ! » في شهر يناير ، ثم تلها « كشكش في باريس » في فبراير ، « وأحلام كشكش ييه » في مارس ، « ثم وداع كشكش ييه » ، « ووصية كشكش ييه » في أبريل^(٣٣) . وهنا ينتهي عقد الريحاني بمسرح الرينسانس^(٣٤) .

لقد كان موسم مسرح « الرينسانس » - الذي استغرق أربعة أشهر - على قدر كبير من الأهمية ، ليس لأن الريحاني لمع كمثل له شخصيته المستقلة فحسب ، بل لأن مسرحياته غدت أكثر نضجاً من مسرحيات كباريه « الأيه دى روز » . ولا كان

(٣١) « الأهرام » ، (١٧ ديسمبر ١٩١٦) . (٣٢) مذكرات ، ص ٨٨ :

(٣٣) « الأهرام » ، (٤ فبراير ١٩١٧ ، ١٨ مارس ١٩١٧ ، ٢ أبريل ١٩١٧ ،

٢٩ أبريل ١٩١٧) .

(٣٤) مذكرات ، ص ٨٩ .

الريحاني قد عمد إلى شغل مدة العرض كلها— وكانت تبلغ ثلاث أو أربع ساعات، في حين أنها في «الأيه دي روز» ساعة واحدة تعرض خلالها مسرحية قصيرة — فقد شجع «أمين صدق» على تأليف مسرحيات من فصلين بدلا من فصل واحد^(٣٥). وأحيانا كان الحفل يختتم بمسرحية قصيرة^(٣٦)، فضلا عن المسرحية الرئيسية. ولم تكن المسرحيات الجديدة حافلة بالتمر الغنائية والراقصة، كما كان شأن المسرحيات المبكرة.

وفي رأي أن مسرحية «كشكش بك في باريس» — وهي الوحيدة المتبقية من تلك المسرحيات — قد تبدو دون «هز ياوز» أو قد تبدو أكثر منها نضجا. وإذا كنا نبحث عن مزيد من التطور الذي نعهده في المسرحية الأوروبية «المحكمة البناء» *Pièce bien faite*، فلن نعثر على شيء، لأن فصل المسرحية هما في الحقيقة وحدتان منفصلتان لا يربط بينهما رباط. وإذا تناولنا المسرحية من زاوية أخرى، نجد أنها تشبه الكوميديا «الأريستوفانية» في تركيبها. لكن هناك بعض الحسّنات في هذا البناء المفكك الذي لا يجذب الانتباه إلى خط قصصى واحد، هو أنه يفسح للمؤلف المجال لكي يرسم بحرية مختلف المواقف «والتيات» الكوميديّة.

وليس الفصل الأول في الحقيقة سوى نكتة بارعة تروى على مرتين: في بداية الفصل يشاهد «كشكش» وهو يستعد للسفر إلى باريس. لكنه يتعرض لمضايقات شتى، حين تصدر «أم شولح» — حماته — على مصاحبه. ولدى كل منهما بعض الترتيبات المتأخرة، التي يريد إنهاءها قبيل سفره: فعند «كشكش» صبية يونانية جميلة تدعى «كتينا Katina» لا بد أن يبيعها و«أم شولح» تريد أن تبيع أيضاً خنزيرها.

(٣٥) «تطور الكوميديا في مصر»، مجلة الدنيا المصورة، عدد ٧٩ (١٣ يوليو ١٩٣٠)

ص ٣٦.

(٣٦) اقرأ الإعلانين في «الأهرام»، (١٠ أبريل ١٩١٧).

وعندما يصل تاجر الخنازير يظنه « كشكش » قد جاء ليشتري الفتاة وعندئذ يدور مشهد فكاهي يعتمد على مواليف مغلوطة quiproquo^(٣٧) ، وفيما يلي عينة له :

كشكش بك : (يلخل) يه... ده مين ياترى ده...

يكونش ده العريس اللى جاي يخطب البنت كتيبة...

الا دستور ياسى... حضرتك جاي علشان كتيبة.

التاجر : كتيبة؟ آه... لا هي اسمها كتيبة؟ أما اسم نكتة قوى.

كشكش : بقى يا سيدى المسألة دى محلىش يقدر ينهيا لك غير

العبد لله . ولا يهاودنيش قلبى لاني أفرط فيها إلا للناس

تمام يعرفوا مقامها .

التاجر : لا مايكونش عند سيادتكم فكر أبداً .

كشكش : ليه حاكم اسم الله عليها ، ولو إنها لا من ديني ولا من

دينك... طالعه دلوعة قوى على قد ما تقدر...

يعنى لازم توكلها لبن الصبح ، وبفتيك وربات .

التاجر : ليه بفتيك وربات ؟

كشكش : دنا موش غلى في نفسها حاجة انحلفت .

التاجر : معلوم... بالطبع... مدام إنها غريبة في نوعها .

كشكش : أهواحننا كل الى عاوزينه إننا نشوف وليد ابن حلال

يشتريها ، ويبقى يحبها زى بنته .

(٣٧) سو تقام في الرواية يعلم المشاهدون أسبابه ، لكن بطل الرواية لا يبدى أية

- التاجر : زى بنته ؟
 كشكش : دى خفة آيه ، وحلاوة آيه ، ودلع آيه ، وحكايات آيه ،
 وأقول لك آيه وأعيد لك آيه .
 التاجر : يا سلام يا سلام ، بقى شكلها كويس وحلو للدرجة دى ؟
 كشكش : صلتى عالنبى يا أخينا صلتى ...
 التاجر : ولما شعر طويل وإلا . .
 كشكش : شعرها لحد من غير مؤاخلة . . وحياتك أنت .
 التاجر : هيه .
 كشكش : دى تربية مدارس ، وتعرف بالرطآن ، وتغنى ، وتأكل
 وتأكل بالشوكة والسكينة .
 التاجر : الراجل ده لازم بيستغفلنى .
 كشكش : دى لسه مادخلتش دنيا ، واهه أنت حاتكون أول
 بحتها .
 التاجر : آيه هو اللى أول بحتها ؟
 كشكش : لبره الحق ! (٢٨)

وحينما يصل خطيب الفتاة: تحسبه «أم شولح» تاجر الخنازير، وعندئذ
 تتكرر نكتة «المواقف المغلوطة» . وما يضاعف من التأثير الفكاهى فى
 هذا المشهد، أن الخطيب يتحدث (كمثل الدراما) بالعربية الفصحى :

(٢٨) «كشكش بك فى باريس» ، أعيرت لى من الأستاذ بدع الرمحان .

شولح : آیه ... آیه ... آیه هوده ؟ ... ما تکلشی عربی یامنی ...

صوت أم شولح : یا واد یا شولح (تلخل أم شولح) .

حزبیل : مین یا ترى هذه النّیّاه ؟ ... لا تقمع لها .

أم شولح : به مین الدکر ده ؟

شولح : والله مانا عارف یام ... ده بینّه تایه و ...

أم شولح : لا اصبر اصبر یا واد ، ده لازم یكون تاجر الخنازیر

اللی جای یشری فله ... حضرتك جای علشان فله

یا أستاذ ؟

حزبیل : می اسمها فله ، ما شاء الله ، ما شاء الله ... اسم

على مسمى .

أم شولح : لیه أنت شفتها ؟

حزبیل : تبارك الخلاق فیما خلق .

أم شولح : وأیه رأیك فی الخنزیره دى ، اللى راسها زى راس الغزال ؟

حزبیل : هیه یا هله ، قولین عنها بخنزیرة وهى ملك فی صورة

إنسانة ؟

أم شولح : إش ... ده على كده حایشریها بحصّة طیّبة ... طیب

وأیه المبلغ اللى حاتفه لنا یا أستاذ ؟ (٣٧)

أخیراً ، یزول سوء الظّام . لكن « كشكش » و « أم شولح » یبادلان الشّتام ،

وبينا يستعد «كشكش» السفر إلى باريس ، يدخل «أبو دبل» - «القواد» - معه أربع حسانات فرنسيات ، ليختار «كشكش» إحداهن . عندئذ يدور في المشهد حوار مرح ، «بالفرانكو» - آراب Franco - Arabe ، بين القتيات و«كشكش» الذى يتحدث إليهن بفرنسية ممتزجة بالعربية . وبينا يتأهب «كشكش» للسفر إلى باريس ، فإنه يستمر في الغناء ، وهو يدق سمرة «أبى دبل» ويطلب منه إحضار القتيات إلى بيته .

وهذا الفصل ليس فقط أريستوفانيا في ركوده وانعدام تطوره وإعمااته الداعرة، بل إن النكته ذاتها - وهى معادلة القتيات بالخنازير - استعملها «أريستوفان» في مسرحية *The Acharnians* . والريحاني لا يهدف بالطبع إلى إثارة الأشجان عند سماع عبارة مجاريان Megarian المسكين ، الذى يقنع بناته بأنه من الخير أن يُبعن - في زمن الحرب - في سوق الخنازير ، على أن يهلكن جوعاً . ولم تلبثت الريحاني بعد - في هذه المرحلة - للهدف أو التكنيك «الساتيري» الجاد، وإنما أخذ يبتكر مواقف لا معقولة تثير الضحك .

ويتحول الفصل الثانى إلى مؤامرة رومانتكية . وتلور أحداثه في ملهى ليل يقع في حي «مونمارتر» بباريس حين يصل كشكش وجحاته (المحجبة) . ولأنهما لا يعرفان الفرنسية، فإنهما يقعان في سلسلة من أخطاء الفهم المضحكة مع الساق . وتتخذ الحبكة . بوصف شاب يدعى «فيليب» Philippe إلى باريس يسعى في أثر صديقته وهى «أميرة أمريكية» ، جاءت إلى باريس لتتخفى مع عشيق لها ، أفاق جزائري . ويسمع «فيليب» كلمة يفهم منها أن الشخصين اللذين يبحث عنهما موجودان فعلاً متكررين في الكباريه . ويستتبع أن «كشكش» و«أم شولع» المحجبة هما الأفاق وعشيقة . فيسكرها بمساعدة الساق وفتيات الكباريه - ويتمكن من التهرب

عليهما . لكنه يكشف خطأه عندما يرى وجه أم شولح . وتنتهي المسرحية بأغنية تتنلر بقبح هذه المرأة* .

ومن الطبيعي أن تبدو مسرحية «كشكش بك في باريس» ضعيفة البناء . وأغنى بالبناء هذا النظام المحكم من الأحداث الذي نطلق عليه «الحبكة» ، التي تنشأ منطقياً من موقف أساسي ، وتتميطورات وتقييدات مشروعة ، حتى نصل إلى الحل النهائي . هنا لا يقوِّز شاب بفتاة أو يربح مالا كما هو المعتاد في الكوميديا التقليدية بل إن الرخياني ينسى - دون التزام بالخط الروائي - مشاهد جامدة ممتعة من الكوميديا . إن مانشر به من بهجة إنما مصدره تلك المنعطقات الكثيرة التي تمر بها مواقف مغلوطه ، حيث يصل سوء التفاهم بين الشخصيات ذروته .

وربما تصبح كوميديا الفرانكو-آراب - برغم مذاحتها الصارخة - أيسر على الفهم من خلال هذا النوع الذي عرفه الناقد الانجليزي بونيمي دوربره Bonamy Dobrée باسم «الكوميديا الحرة» Free Comedy^(٤٠) . أي الكوميديا التي لا تتضمن موعظة ، ولا تحفل بالقيم ولا بقواعد السلوك ، وربما لا تحفل بقوانين الطبيعة أيضاً . ومع ذلك فلنأخذها تبدو أكثر عمقاً من ذلك ، في المدى البعيد . ويلاحظ في الكوميديا الأوربية التقليدية ، أن الشاب يفوز دائماً بالفتاة ، لأن هذه الكوميديا وثيقة الصلة بالنظام الاجتماعي الغربي ، حيث يقتصر الزواج على امرأة واحدة . أما نخط «فولستاف» Falstaff (حيث الزواج هو الخاتمة الطبيعية لكل علاقة عاطفية) - فلا مكان له في المجتمع . ومع كل فإن «كشكش بك» ، العملة العجوز ، ربما يشبه «فيلوكليون» Philocleon ، في مسرحية الزناوير The Wasps لأريستوفان Aristophanes . فهو

Eight Great Comedies, ed. Barnet, B., Bertram, M., Burton, W.

(٤٠)

(New York : 1958), p. 454.

ماجن شهبانى ، برغم كبر سنه . وفى معظم مسرحياته ، تحضل الخاتمة بعلاقات ناجحة مع فتاة جميلة ، فلا مجال لاستراتيجية أو لأسئلة ساخرة تتناول رجولته وحيويته . ولرئحانى رأى متسامح - وهو رأى شرقى محض - يقول إن الهدف من ذلك إشاعة البهجة بين الجميع . أما الحماوات اللاتي يدافعن عن قيود الزواج ، فينتهى أمرهن بالهزيمة التامة . ويلاحظ فى عالم « كشكش » - وهو عالم حسى لا أخلاقى ، ومتحرر - أن المبدأ الأساسى هو السعى وراء اللذة .

وربما تظهر أهمية شخصية « كشكش » ، بشكل آخر له دلالة : فبقيا بين عاى و ١٩١٤ - ١٩١٨ ، توافدت على مصر أفواج جديدة من المهاجرين الأوربيين الذين كانوا يحسون بأنهم متفوقون على المصريين مادياً ومعنوياً ودينياً ، وكانوا يتعاملون معهم باعتبارهم شعباً متخلفاً مغلوباً على أمره ، يسهل استغلاله . وهكذا يعد « كشكش » رمزاً للمقاومة . وعلى الرغم من جهله وريفيته وسلابته ، فى أعماقه كبرياء وعناد واندفاع محموم إلى المشاغبة . وصلاحه فى ذلك المكر . وحينما يأتى « الخوارج » المتجرف لمنافسته على أرضه - فى السوق وفى الحانة - فإن الرئحانى يكفل دائماً الانتصار لكشكش الذى يطالب بحقه فيما يملكه .

وفى عام ١٩١٨ ، صار « كشكش » شخصية كوميدية قومية . ولا ينبغي أن ينظر إليه - من هذه الناحية - على أنه أكثر من تجسيد لخصوبة شخصية الرئحانى . وفى نفس السنة ، بلغ الرئحانى من العمر ٢٦ عاماً ، وبدأ مرحلة فنية جديدة كممثل - مؤلف - مدير ، وقد بلغ مكانة عالية من الشهرة والثراء .

الفصل الرابع

مرحلة المسرحية الاستعراضية ١٩١٧ - ١٩٢٠

على أثر نجاح الرمحاني في عروض كوميديا «الفرانكو - آراب» ، ظهر مقلدون عديدون دأبوا على ابتكار شخصياتهم الكوميدية المحلية. لكنهم كانوا يمثلون هذه الشخصيات على أى نحو ، في عروض متنوعة قوامها الأغنية والنمر الراقصة ، بدلا من إدماجها في مسرحية كوميدية قصيرة . وسرعان ما تطور هذا اللون من التسلية إلى استعراض ، عرفه «محمد تيمور» - رائد النقد المسرحي في ذلك الوقت - بقوله : «ليس الريفيو غير معرض الحوادث الهامة التي تجري في بلد ما من البلاد ، ينظر إليها المؤلف نظرة الهازئ ، أو الساخر ، ثم ينقلها إلى المسرح مشوّهة تشويهاً»^(١) .

وقد حظى الاستعراض بشعبية هائلة ، حتى إنه طغى - بين عامي ١٩١٧ و ١٩٢٠ - على مجالات الترفيه بالقاهرة . وحرف الرمحاني في تياره ، وترك بصماته على كوميديا «الفرانكو - آراب» الحديثة النشأة . وبالرغم من أن جورج أبيض وهو أكبر ممثل - مدير في ذلك الوقت - كان يمثل بنجاح تراجيديات أوروبية بالقصص ، فإنه اتقاد بالرغم منه لهذه الموجة ، فقدم استعراضاً غنائياً بعنوان «فيروز شاه» كبه مصارع أديب يدعى عبد الحليم دلاور^(٢) ،

(١) محمد تيمور : مؤلفات محمد تيمور (القاهرة : ١٩٢٠) . ص ١١٨ .

(٢) فاطمة اليوسف : ذكريات ٦٣ ص ٢١ .

بأسلوب «فارسي - صيني»^(٣) . أو بعبارة أخرى ، فقد قدم موضوعاً أجنبياً في ثوب محلي ، واستعان في تلحينه بموسيقى مستوحاة من ألحان مصرية شعبية ، ألف نوتها الموسيقية سيد درويش . وكانت بذلك أول موسيقى مسرحية هامة من تلحينه . ومع ذلك لم يلق الاستعراض نجاحاً يذكر^(٤) .

وفي «كازينو دي باري» كان «علي الكسار» يقلد الريحاني بنجاح كبير . والكسار هو مبتكر شخصية نوبى بربرى يدعى «عثمان» ، كان نموذجاً لفئة الخدم . وهو توأم «أركينو» المتأمر (Arlechino) ، ويتحدث بلهجة نوبية . وكان يماثل «كشكش» في نواح عديدة . فهو بسيط طيب ، لكنه ماهر مخادع .. وقد خلع الكسار - الذى احترف تمثيل أدوار الخدم - جاذبية على هذه الشخصية ، مما جعلها المنافس الأول لشخصية «كشكش بك» . وقد ظهر «عثمان» في بداية أمره في **الفصل المضحك** ، الذى كان يقدم «بالكازينو دي باري» ضمن نِمْزٍ أوروبية . وفي الكازينو تضاغت الفصول المضحكة ، التى ارتبطت بالأغنية والرقص والمونولوجات ، والتى كان يقدمها بعض المسامرين بالكازينو ، ولم تلبث أن تطورت إلى استعراضات مفككة . وتقليداً لمسرحيات الريحاني في الكباريه ، فقد أطلق الكسار على استعراضاته «الفرانكو - آراب» ، التى تضم أيضاً عناصر ترفيهية ، محلية وأوروبية . وأول هذه الاستعراضات هو : «**البربرى في باريس**» وقد مثل في أبريل ١٩١٧^(٥) ، وتحكى القصة مسرحية «كشكش بك في باريس» .. ثم «**البربرى في مونت كارلو**» التى مثلت في أكتوبر من نفس السنة ، و «**البربرى الفيلسوف**» في

(٣) الإعلان المنشور بجريدة «الأهرام» .

(٤) فاطمة اليوسف : ذكريات ، ص ٣٢ .

(٥) «الأهرام» ، (١٦ أبريل ١٩١٧) .

مايو ١٩١٨ ، و « البربري في مؤتمر صوكهولم »^(٦) .

ومن هذه النواوين ، نستنتج أن تلك الفصول المضحكة كانت تتناول مغامرات لا معقولة ، خاضها « عثمان » في أثناء رحلته إلى بلدان أوربية . وكان يشترك مع « عثمان » في الأداء بعض الشخصيات النمطية المستعارة من « الفصل المضحك » ، أهمها العاشق وكان يؤديه مطرب شعبي يدعى مصطفى أمين . وكان الحديث والحوار مترجمين . أوهذا ما قاله لى محمد يوسف - وهو يمثل معاصر لتلك الفترة - فكانت كلمات الأغاني وحدها هي المدونة^(٧) . وقد أحرز « عثمان » الكسار شعبية ضخمة ، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالا منقطع النظير . وبذلك استطاع الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترة طويلة .

غير أن الريحاني كان أقدر على الفكاهة من الكسار وأرجح خيالاً . وبعد شخصية « كشكش بك » أكثر أهمية من شخصية « عثمان » ومع ذلك ، لم يكن في استطاعة الريحاني أن يصمد لمنافسته ، طيلة عمل فرقته بمسرح « الرينسانس » ، الذى لم تسمح إمكانياته الفنية بتقديم عروض فخمة . ولم يتمكن من ذلك إلا بعد انتقاله إلى مسرح « الإيجسيانا » (Egyptianna) ، الذى يفوق « الرينسانس » اتساعاً ، وتدعيم فرقته بعناصر جيلة .

كان مسرح « الإيجسيانا » قبل إنشائه مقهى ، وعندما استولى عليه الريحاني في سبتمبر ١٩١٧ ، أسرع بتحويله إلى مسرح بدائى ، وكانت أرضه غير مكسوة بالبلاط ، كما كان سقفه مغشى بالخيش ، وقد رُصبت به - في صفوف غير منتظمة -

(٦) « الأهرام » ، (١٩ مايو ١٩١٨) .

(٧) لقاء مع محمد يوسف ، عضو فرقة الريحاني بمسرح « الإيجسيانا » ، وقد عرف فيها بعد بأنه أشهر مقلدى كشكش بك .

مقاعد مصنوعة من قش رخيص^(٨). وقد بلغت الفرقة درجة عالية من القوة والتماسك، كما انضم إليها ممثلون مشهورون أمثال عبد اللطيف ججموم، واستيفان روسي (الذي تخصص في دور الخواجا)، وكلود ريكانو (في دور الشاي)، وعبد اللطيف المصري (صاحب شخصية زعر)، وحسن إبراهيم (متخصص في أدوار نسائية) وحسين رياض^(٩). وقد افتتحت الفرقة موسماً في ١٧ سبتمبر عام ١٩١٧، بمسرحية أكثر نضجاً، بعنوان «أم أحمد»^(١٠) من تأليف أمين صدق. وتقع هذه المسرحية، على عكس مسرحيات صدق والريحاني التي مثلت في «الأيه دي روز» في ثلاثة فصول. وقد روى في تأليفها التسلسل المنطقي للأحداث. ويحتوي كل فصل على أغنيتين^(١١). وتتلور أحداث المسرحية حول كشكش بك الذي تخلى عن دوره التقليدي، عمدة القرية، ليؤدي دور كاتب بسيط. وقد أطلق على أم شولج اسم أم أحمد. وبرغم أنها لم تعد حماة كشكش، إلا أنها ظلت الشخصية المثيرة للمتعاب في المسرحية، حيث تفضي الأحداث في عالم ألف ليلة وليلة. وفي هذا ما يشير إلى أن الريحاني كان متجهاً إلى أن يلجأ مستقبلاً إلى استخدام «الديكورات» الشرقية في أوبريتات المرحلة التالية.

-
- (٨) «مذكرات بديع غيري» إعداد محمد رفعت: مجلة الكواكب، العددان ٦٢٢، ٦٢٣ (٣ يولية، ١٩٦٣) و (٩ يولية ١٩٦٣)، ص ٩.
- (٩) «تاريخ تكوين فرقة تمثيل الريحاني مجلة الصباح، عدد ٢٧٠ (٢٧ أكتوبر ١٩٣٣)، ص ٦٧.
- (١٠) «مذكرات نجيب الريحاني»، ص ٩٢ «والأهرام»، (١ نوفمبر ١٩١٧).
- (١١) «أم أحمد» أعيرت لى من الأستاذ بديع الريحاني.

وقد أخرج الريحاني - بعد مسرحية «أم أحمد» - ثلاث مسرحيات قصيرة عن المعجوز السقية : وهي على التوالي : «أم بكير» و «حمالك بتحبك» ، و «حلق حوش»^(١٣) . وعلى الرغم من أن هذه المسرحيات لم تكن أقل نصجاً من الطائفة الأولى ، إلا أنها لم تصمد لمنافسة استعراضات الكسار في الكازينو . وفي ديسمبر ١٩١٧ ، هبط احتياطي الريحاني إلى خمسين جنياً^(١٤) فأجرى بعض تغييرات على إدارة الفرقة ، مما مكنه من السيطرة عليها مالياً وفنياً . فهو أولاً ، قد استبعد «ديموكنجس» من إدارة الفرقة ، وبذلك استطاع أن يشرف على ٧٠ في المائة من الإيرادات . وثانياً : وجد الريحاني أن الوقت قد حان لإجراء تحسينات فنية ، فإذا لم يتنقذ الجمهور ما يطرأ على كوميدياته من تطور فني ، اتجه بكل مواهبه إلى تقديم استعراضات فنية رفيعة . وكان الريحاني قد شاهد أحد استعراضات الكسار في الكازينو ، فداخلته الثقة بقدرته على إنتاج استعراضات ذات موضوعات جادة وضمون مهري ، تكون أرفع بكثير من سخافات الكسار^(١٥) ، ضم إلى فرقته مجموعة طيبة من الراقصات والمغنيات الأوريات ، واستعان بأوركسترا كبير ، حتى يتسنى له تقديم استعراضات فخمة . وزود المسرح بالديكورات اللازمة ، كما طلب من أمين صديق كتابة استعراض «حمار وحلاوة»^(١٦) . وليس لدينا تاريخ محدد لبداية العرض الأول لهذه المسرحية ، وإن كان من المرجح أنها مثلت في أوائل يناير ١٩١٨ .

(١٢) مذكرات ، ص ٩٣ .

(١٣) المرجع السابق .

(١٤) المرجع السابق ص ٩٤ .

(١٥) المرجع السابق . ومجلة التياترو (يوليو ١٩٢٤) ص ٢١ ، (نوفمبر ١٩٢٤)

وقد حققت «حمام وحلاوة» نجاحاً هائلاً ، فاستمر عرضها أربعة أشهر . وبلغت أرباح «الريحاني» وحده - في الشهر الأول - ٤٠٠ جنيه^(١٦) . وسرت إشاعة تقول إن الريحاني قد كون ثروة ضخمة ، حتى إنه اشترى ضيعة أمياها «حمام وحلاوة»^(١٧) . وقد كانت أغاني الأوبريت تردّد في كل مكان ، نظراً لأن موسيقاها كانت مقتبسة من ألحان شعبية معروفة في ذلك الوقت ، ووقّعة على كلمات صادقة مؤلفة^(١٨) . والواقع أن معظمها ظل متناقلاً عدة سنوات . ولم تصل إلينا مخطوطة هذه الأوبريت ، وكل ما نعرفه عنها ، هو مما نسمعه من روايات شفوية . وقد حدثني عن فكرتها - أو بالأحرى عن موقفها الرئيسي ، لأنها تكاد تكون بلاحيكت - ممثل عجوز ، يدعى الشيخ راشد^(١٩) ، الذي كان يعمل بالإسكندرية في عروض مقتبسة عن «حمام وحلاوة» . وقد بلغ عمره - حين التقيت به - حوالي التسعين عاماً ، وأصاب الوهن ذاكرته ، فكان كل ما استطاع أن يرويه لي عنها ، هو أن هذه الأوبريت تتناول حكاية «كشكش بك» - عمدة كفر البلاص - وصديقه «الشيخ ينسون» ، الذي رأى - عندما راح في غيبوبة تحت تأثير مخدر - أنهما قد أصبحا ملك مصر ورئيس وزرائها . وأخذت فئات مختلفة من الشعب تغد عليهما لتشكو ما صارت إليه أحوالهما من بؤس . قال فضالات تشكين الأوقات العسيرة التي تلت الحرب العالمية الأولى ، والسقامون يشكون سوء الحال ، وحاج الخواجات يندبون أحوالهم

(١٦) نجيب الريحاني . مذكرات ، ص ٩٤

(١٧) فؤاد رشيد ، تاريخ المسرح العربي ، ص ٩٠ . انظر أيضاً : «نجيب أفندي

الريحاني» التياترو (نوفمبر ١٩٢٤) ص ٢٢ - ٢٣ .

(١٨) - فؤاد رشيد ص ٩٠ .

(١٩) لقاء مع الشيخ راشد .

وانضم السماكون والجزائريون إلى موكب الشاكين... حتى ملعنوا الأفوين أظهروا
سخطهم على ارتفاع أسفار الخيلرات . وفي النهاية يعدهم « كشكش » بالنظر
في شكائاتهم ، لكنه... مجرد حلم .

وقد جاء هذا الاستعراض - كما يقال آية في الروعة وخفة الظل . فهو يحتوى
على أغان فكهة ، برغم قيمتها المخلوذة . في كل جزء منها لدعة « ساتيرية » ،
أما موضوعه فهو واقعي مباشر . ومن المؤكد أن الريحاني وصدق ليسا من طراز
« أريستوفان » أو « برخت » في مقدرتهما الفنية وتعمقهما للأمور ، لكنهما عرفا على نفس
الأوتار التي عزف عليها هذان الأستاذان الساخران ، كما سارا على منوالهما في مزج
الاستعراضات الموسيقية المقبلة بحماسةهما للإصلاح الاجتماعي .

على أثر نجاح استعراض « حمار وحلاوة » طلب أمين صدق من الريحاني منحه
نسبة من الأرباح ، لكن الريحاني رفض . فاستقال صدق من مسرح « الإجسيانا » (٢٠) ،
وألف مع الكسار فرقة مسرحية ، واستأجرا مسرح « الماجستيك Majestic » لحسابهما
الخاص . وهناك شرع صدق في الثأر من الريحاني من خلال غمزات « ساتيرية » ، في
استعراض تلو الآخر .

وقد خلف صدق - في « الإجسيانا » - شاعر ومدرس شاب يدعى « بديع
خيرى » ، ما لبث أن أصبح صاحب الفضل في نجاح استعراضات الريحاني التالية
بأزجاله التي تأسر الأسماع برنينها الوطنى . وقد ولد بديع خيرى عام ١٨٩٣ ، من أب
كان يعمل وكيلا لأحد الباشوات الأثرياء . وعنى أبوه بتربيته ، حتى إذا أتم
تعليمه الثانوى ، التحق بمدرسة المعلمين العليا .. ولم يكن دخوله متاحاً في ذلك الوقت
إلا لقلّة من المصريين . على أنه لم يكن مقدراً لخيرى الانخراط في سلك التدريس طويلاً .

(٢٠) فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ، ص ٩٠ .

ذلك أن خيرى كان يهوى الشعر منذ طفولته ، وقد أخذ يتردد - فى صباه - على مقاهى الدرب الأحمر ، الحى الذى كان يقع به منزله ، وهناك كان يمضى ساعات طويلة فى الاستماع إلى شعراء الربابة المحترفين . وكان يتردد أحياناً على « الكلوب المصرى » ومقهى « دار السلام » - بحى الحسين - لمشاهدة **الفصل المضحك** ، وعن طريق الإصغاء إلى أحاديث زبائن المقاهى ، درّب خيرى سمعه المرهف على مختلف اللهجات المصرية . وعندما أدرك سن الشباب ، أخذ يتردد على المسارح الراقية بشارع عماد الدين ، وانضم هاوياً إلى جمعية مسرحية كان يؤلف لها المسرحيات ويمثل فى عروضها (٢١) .

وقد بدأ خيرى ينشر أزجاله فى الصحف اليومية ، فى أثناء دراسته بالمعلمين العليا . وكانت الأزجال مادة يلقيها المونولوجست فى المناسبات الاجتماعية ، أو بين فصول المسرحيات . وبعد أن تخرج خيرى ، قرر أن يعمل بالتمثيل التراجيدى . فأدى اختباراً أمام « جورج أبيض » لكنه فشل . فكان عليه أن يتعيش لفترة من الزمن من راتبه الضئيل كدرس . وذات يوم - فى عام ١٩١٨ - أطلع صديق له ، اسمه جورج شفتشى ، الريحانى على زجل له ، فأعجب به وطلب المزيد منه . وعلى أثر ذلك وقع خيرى فى ١٧ أغسطس ١٩١٨ (الموافق عيد ميلاده الخامس والعشرين) عقداً مع الريحانى ، يصبح بمقتضاه مؤلف أزجال مسرحيات فرقة الريحانى (٢٢) .

ولم يكن ما حثّب للريحانى أزجال خيرى هو موضوعها المصرى ، فحسب بل راقبت

(٢١) « مذكرات بديع خيرى » إعداد محمد رفعت : مجلة الكواكب . عدد ٦٢٢ .

(٩ يولية ١٩٦٣) ص ٩ .

(٢٢) لقاء مع المرحوم بديع خيرى .

له وطنيتها المتدفقة.. وفي السنوات التالية للحرب العالمية الأولى أخذت تزداد في مصر - كما سئرى بعد قليل - مشاعر الكراهية للاستعمار الإنجليزي، حتى تفجرت في ثورة عارمة. وكان خيرى يضمّر لبريطانيا عداً شديداً. وضاعف من بغضه للمحتلين حادثة وقعت له في ذلك الحين في أثناء عمله بشركة التليفونات الإنجليزية. فقد أبلغ «وطن باشا» - وهو شخصية إنجليزية بارزة - الشركة عن عطب في جهازه الخاص. وأدرج «خيرى» - عن قصد - شكواه بين سائر الشكاوى. وبعد عدة أيام، استفسر رئيسه الإنجليزي عن سبب تقصيره في إصلاح تليفون «وطن»، فأجاب بأنه لا سبيل لفحص شكواه إلا في دورها، وفقاً لما هو متبع. وعندئذ تقرر فصله على الفور (٢٣). ونظراً لأن هذه الحادثة لم تكن تستوجب الفصل، فقد صمم خيرى - منذ تلك اللحظة - على استخدام مواهبه الأدبية كسلاح في خدمة النضال السياسى. ووجد في صحبة الريحاني فرصة للعمل المثمر والتقدير المادى. وكان أول راتب تقاضاه ستة عشر جنيهاً في الشهر، وهو مبلغ يفوق مرتبه في شركة التليفونات مرتين ونصف مرة (٢٤).

وقد نجح أول استعراض كتب خيرى أغانيه وهو «على كيفك»، حتى إن عرضه استمر شهرين ونصف الشهر، وحقق أرباحاً قدرها ثلاثة آلاف من الجنيهات. وكان الريحاني سعيداً ببجود خيرى، فرفع راتبه إلى ثلاثين جنيهاً (٢٥). وكان هناك كاتب آخر هو حسين شفيق المصرى - يعالج حبكة المسرحية - في حين يتولى تلحينها الموسيقار السورى كميل شامير (٢٦). وقد بث خيرى في أزجاله النكتة المصرية التى كان

(٢٣) «مذكرات بديع خيرى»: مجلة الكواكب.

(٢٤) لقاء مع بديع خيرى.

(٢٥) مذكرات، ص ٩٩.

(٢٦) المرجع السابق.

الريحاني شغفًا، بإظهارها... والواقع أن «شامير» لم يلحن بعضه غير استعراض واحد هو «مصر في ١٩١٨-١٩٢٠»، ثم تولى الموسيقى الموهوب «سيد درويش» تلحين أغاني خيري. وكان الريحاني قد أغرى سيد بالانسحاب من فرقة جورج أبيض، عندما قرر له راتباً قدره أربعون جنيهاً في الشهر، بدلا من المائة عشر التي كان يتقاضاها من أبيض^(٢٧). وبعد «سيد درويش» رائد الموسيقى المصرية الحديثة، لما ابتكره من ألحان خلّت من العناصر الأوروبية، وعبرت عن أفراح الجماهير وأحزانها، وقد حقق عن طريقها للاستعراض نهضة عظيمة، إذ أعطى للاستعراض من موسيقاه ما قدمه خيري في أزجاله من طابع على وانفعال صادق ووطنية حقة.

وقد توالى بعد «مصر في ١٩١٨-١٩٢٠»، استعراضات: «قولوا له» التي مثلت في مايو ١٩١٩، و«إش!» في يونيو و«ولو!» في يوليو، و«ون!» في ديسمبر، و«فشر» في مايو ١٩٢٠^(٢٨). وفي تلك الفترة بلغ مسرح «الإجسيان» أوج مجده، ففي كل ليلة كان الطلبة والساسة والموظفون وأبناء الطبقات الراقية يقبضون عليه، وقد جاءوا ليعبروا عن مشاعرهم الوطنية ويستمتعوا بموسيقى «سيد درويش» القومية وأغاني خيري الحماسية. وقد بلغت أرباح الريحاني - حتى نهاية العام الأول - ٢٨ ألف جنيه^(٢٩).

(٢٧) المرجع السابق، ١٠١.

(٢٨) «الأهرام»، (١ مايو ١٩١٩)، (٢٢ يونيو ١٩١٩)، (٨ يوليو

١٩١٩)، (١٠ ديسمبر سنة ١٩١٩) (٢٠ مايو ١٩٢٠).

وقد جاء في مذكرات الريحاني أن الاستعراض التالي هو: «ولو»، و«تلاه» «إش!» و«قولوا له»، و«ون!». علاوة على ذلك، يذكر فؤاد رشيد في كتابه: «تاريخ المسرح العربي» أن «ولو!» تمّرج إلى ١٧ أكتوبر ١٩١٨.

(٢٩) مذكرات، ص ١١٣.

وقد لعب الاستعراض دوراً هاماً في تحطيم القيود الأوربية المستخلصة في صياغة الهيكلة المسرحية ، كما شجع التعليق الساخر على الأحداث المعاصرة . ويشبه الاستعراض - في نواح عديدة - مسرح الجريدة الحية "living newspaper" الفيدرالى بأمريكا Federal Theatre من حيث إنه ذو طابع على ، ويتألف من سلسلة من المشاهد القصيرة التي تتناول مشكلات اجتماعية وسياسية . وكان الاستعراض - مثل نظيره الأمريكى - يكتب لأغراض دعائية . وقد شبه «خيرى» الاستعراض بسينما الأخبار الواقعية cinema newreel ، لأنه كان يرتبط بأزمة خطيرة كلما أمكن ذلك . وقد استطاع «خيرى» أن يزود الاستعراضات ليس بنظرة «ساتيرية» في السياسة الحاضرة فحسب ، بل الأهم من ذلك ، أن ينحصرها بوظيفتها في إثارة الكراهية ضد الاستعمار^(٣٠) .

وفي عام ١٩١٩ . اندلعت ثورة من أخطر الثورات في تاريخ مصر الحديثة . وكانت هذه أول مرة يتفجر فيها الحماس الحارف لحركة وطنية مصرية تضم جميع فئات الشعب .. حتى النساء خرجن إلى الشوارع واشتركن في المظاهرات ، وتعالن أصواتهن بالاناشيد الوطنية التي امتزجت فيها كلمات «خيرى» بألحان «سيد حريش»^(٣١) . وفيما يلي نموذج لهذه الأغاني ، من استعراض «إش» ! وكان ينشده الفنان الثائرون :

لا تقولى نصرانى ولا يهودى ولا مسلم

يا شيخ اتعلم

الى أوطانهم يتجمعهم

(٣٠) محمد حسنى زيد مصطفى « كيف تطور المسرح الكوميدي من المنولوج إلى

الكوميدي الراقية » مجلة القوات المسلحة (١ يناير ١٩٦٦) ص ١١٩ .

(٣١) سلامة موسى ، كتابه الثورات (بيروت : دار العلم ، ١٩٥٥) ص ١٧ .

عمر الأديان - ما تفرقهم (٣٢)

ويوجد في نفس المرحية نشيد آخر ينض بروعة أنغامه :

قوم يا مصرى	مصر دائماً بتناديك
خذ بتصرى	نصرى دين واجب عليك
رد سعدى	قبل ما يصيح بين أيديك
أوع مجدى	يروح هدر أدام عينيك
شوف جلودك	في قبورهم ليل ونهار
من جمودك	كل عضمة بتستجار
صون أثارك	زى ما صانوا الآثار
خلعوك عزة	ما تخلفش عار
حُب أرضك	اتخلق فى دننا
والى فارضك	ينكره مش مننا
نحت رايتك	كل مرّ يكون زلال
احنا نقى	قبل ما يقنى الملال (٣٣)

وهذا نشيد ثالث :

يا شرق يحملك لأهلك	ما تشوف لك إلا يوم سعلك
نموت ونحيا احنا فى حبك	دنيا مادنيا ما فيش بعلك غيرك
ما زادش خير عنه	واينك ما فيش أكرم منه

(٣٢) مذكرات ، ص ١١٠

(٣٣) ههنا المتبل ، نجيب التريجاني ، ص ٧٨

فضلك على نملك... ووجللك وعلى اللي راح واللى جلك
فليحي الشرف يا ناس ويعيش (٢٤)

ويتضمن استعراض «إش» - بالإضافة إلى أناشيده الوطنية - تعليقات ساخرة على استقلال الأجانب للمصريين . ومن السهل أن نتبين ملامحة «كشكش بك» لهذه «التيمة» . وتلور أحداث «إش» على النحو الآتي : «كشكش» يفقد كل أمواله على مائدة القمار ، ويضطر إلى الاستدانة من أحد «الخوارج» . وعندما يعجز عن سداد دينه، يلجأ إلى بيع أملاكه . وعلى الرغم من أن «كشكش» ينجو من الإفلاس في هذا الاستعراض (حينما يهبط عليه ميراث في آخر لحظة) ، فقد كان هناك مصريون كثيرون أفلسوا في تلك الفترة بنفس الطريقة . إذ كان «الخوارج» الجشع يقدم القروض بفوائد باهظة ، وكان يجلس عند موائد القمار لاصطياد ضحاياه ، فإذا لم يسدد المصري ديونه استولى على أرضه . وبمثل هذه الحيل ، استطاع اليونانيون أن يستحوذوا على مساحات كبيرة من أجود الأراضي . وفي الفصل الأول من «إش» يندب كشكش إفلاسه على يد الخوارج في هذه الأغنية :

كشكش : خرابو شاف جيبى معمر .

راح دُغرى واقف متمر .

ع العزبة عينه بتلور

قال لى اللعب اللعب بارتيه بوكر

يا ييه أشرب جوني ووكر ..

(٢٤) «إش» : أعبرت لى من زوجة المرحوم عادل نجوى .

شريت . . سكوت . . خسرت لما وقعت في حيص بيص
وعنها وكيفية كانت جنبى محضته . . . (٣٥)

ومع هذا كله ، كانت الاستعراضات ضعيفة فنياً . وإذا كانت الأغاني هي التي تحدد صورتها الأساسية ، فهذا يعنى أن العناصر الكوميدية ذات أهمية ثانوية . ويتكون « إتش ١ » من سلسلة غير مترابطة نسبياً من الأحداث الكوميدية ، وتؤدي الأغنيات مهمة الربط بينها ، لهذا فإن حجم الأغاني يفوق كمية الحوار . ففي الفصل الأول مثلاً ، توجد صفحة واحدة فقط للحوار ، من بين ثمانى صفحات من القطع الكبير ، وتتابع المشاهد بلا ترابط أو تسلسل .

إلا أن الاستعراض غنى بالنكات والتعليقات المرحية للأغاني ، وهو حافل أيضاً باللهجات المختلفة التي كُتبت بها الأغاني . ومع ذلك ، فإن الأغاني هي التي تحدد بناء الاستعراض وتعوق حركته الدرامية . لهذا ، فهو يفتركية إلى تلك الصراعات الحية والحيل التي حفلت بها مسرحيات « الأبيه دى روز » ، والعرض وإن كان مسلياً في تفاصيله ، إلا أنه من العسير اعتباره عملاً درامياً ، ومن ثم فإن القيمة الوحيدة التي يتفرد بها الاستعراض هي إثارة المشاعر الوطنية . ذلك أن الرواية الاستعراضية عاقت تطور الكوميديا حين أخضعها لشكل « النمر الثنائية الراقصة » . ومنذ عام ١٩٢٠ حتى الثلاثينات ، استطاع الريماني أن يتخلص تدريجياً من هذه العلاقة المعوقة . ولم يتحرر منها تماماً - في الواقع - إلا في عام ١٩٣١ ، عندما أنتج أول كوميديا غير موسيقية هي : « الجنه المصرى » .

الفصل الخامس

مرحلة الأوبريت : ١٩٢٠ - ١٩٢٦

مع بداية عام ١٩٢٠ خدت الاضطرابات السياسية التي كانت تغذي الاستعراضات ، وأخذ الجمهور يتطلع إلى شكل من أوبريت أرقى من هذا المستوى . وقد تبين للريحاني بعد أن سمَّ اللون الاستعراضى بسبب شكله غير الدرامى ، والقيود التي فرضها على موهبته فى الكوميديا ، أن الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقى وطبيعتها الرومانتيكية ، هى أنسب شكل فى يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار ، فى المشاهد التي تتخلل أغاني الأوبريت . ولهذا كان الريحاني يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذى يعطى الأولوية للعناصر الكوميديية على العناصر الموسيقية .

وقد كانت جميع أوبرينات الريحاني تقريباً تعتمد على روايات من « ألف ليلة وليلة » . واستطاع بذلك أن يحقق عن طريق حكايتها نموذجاً رومانتيكياً راقياً من الكوميديا الخالية من « القارس » . وفى هذا النموذج نلمح بدايات الكوميديا الناضجة عند الريحاني . فقد تخلى عن شخصية « كشكش بك » والشخصيات النمطية ، وتكنيك كوميديا « الفرانكو - آراب » ، واستخدم بدلا منها شخصيات واقعية ، حتى لقد تحول اهتمام الريحاني بشكل ظاهر إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب - كصانع الأحذية والعرزى ، والموسيقيار ، ونماذج أخرى من الطبقة العاملة - وإلى معالجة « تيات » (Themes) هامة أيضاً .

ففى « العشرة الطيبة » مثلًا ترجم لنا صورة « ساتيريه » للحياة فى مصر المملوكية ، وتصور « البرنسيس » حياة الطبقات الراقية ، وتعالج « لو كنت ملك » بيئة العمال . وكما أن الشكل الأوبريى قد أتاح للريحانى تطوير تكتيكة الكوميدي ، فقد ساعده المناخ الاجتماعى والسياسى - فى تلك الفترة - على تعميق مفهومه الكوميدي . وكان جمهور المسرح يمر بتحول تدريجى ، وذلك أن رواد فترة « الكباريه » من الأجانب وأثرياء الحرب أفسحوا المجال لطبقة متوسطة صاعدة من الموظفين والطلبة والمهنيين المتعلمين ، الذين ازداد إقبالهم على المسرح . وفى ذلك الوقت بدأ إحساس مصر بذاتها يستيقظ . فى عام ١٩٢٣ صدر أول دستور مصرى ، وافتتح أول برلمان للبلاد عام ١٩٢٤ . وأخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح الذين كانوا يريدون أن يخاطبهم المسرح كمصريين .

وقد عبر عن آمال الجمهور - فى تلك الفترة - طائفة جديدة من نقاد المسرح الذين شغلهم قضية مشتركة .. هى النهوض بالمسرح الحديث^(١) . وكان هؤلاء يتوقون إلى تحرير المسرح من الترجمة والاقتباس عن المسرح الفرنسى الكلاسيكى (كما هو شأن « ريبورتوار » جورج أبيض) ، وإلى إنتاج مسرحيات تصور الحياة المصرية

(١) يتسنى إلى هذه الطائفة كل من محمد عبدالمجيد حلمى ، وحنفى مرسى ، إبراهيم المصرى ، وجمال الدين حافظ عوض ، وفكرى أباطة ، ومحمد التابى . وهذه الحركة النقدية ، التى ظهرت فى العشرينات ، أخذت تعبر عن نفسها باستحياء فى بداية الأمر فى الصحف اليومية ، حيث كان يخصص عمود مستقل لمعالجة شئون المسرح . ومنذ عام ١٩٢٤ ، ظهرت مجلات متخصصة فى المسرح ، كانت تفرد بضع صفحات للعروض المسرحية وفقد المسرحيات والشخصيات الفنية ، بالإضافة إلى المقالات التى تتناول وظيفة المسرح وبمضمونه . وأهم هذه المجالات ، التياترو (١٩٢٤) لحررها جمال الدين حافظ عوض ، والتشيل (١٩٢٤) لحررها على جرجس ، والمسرح (١٩٢٥) لحررها محمد عبد المجيد حلمى .

تصويراً صادقاً أميناً ، وتهدف إلى ترقية الأخلاق^(٢) .

وقد كان لهذه الأفكار تأثير قوى على الريحاني ، حتى إننا نجد أوبريتاته ، وقد أخذت تتجاوز مرحلة « فارسات » كشكش لكي تعبر عن مضمون أخلاقي ، يدهشنا لسذاجته ، لكنه لا يتسم أبداً بالتناقض . لهذا ينبغي علينا أن نتعرف على جهود الريحاني في تطوير فنه لخدمة قيم هادفة . في هذا الوقت لم تعد الاستعراضات الموسيقية تستأثر فيه بالنشاط المسرحي ، غير أن الريحاني لم يلبث أن تعرض لمنافسة عنيفة من جانب أربع فرق فنية على الأقل ، هي فرق : منيرة المهدي ، وصدقي - الكسار ، سيد درويش ، وعكاشة وإخوته^(٣) ، بالإضافة إلى أن فنون الكوميديا

(٢) انظر فؤاد مشنوق : « كلمة جامعة » مجلة التياترو (١٩ أكتوبر ١٩٢٥) - ص ٢٤-٢٧ ، و« حنسن » « نهضة المصرية التمثيل العربي » « الأهرام » (١٩ يناير ١٩٢٥) ، وإبراهيم المصري : « مسرحنا والروايات المصرية » . التمثيل (٢٤ مارس ١٩٢٤) ، وحسين صبحي : « في سبيل إصلاح المسرح » ، التياترو (أبريل ١٩٢٥) .

(٣) منيرة المهدي ، مطربة جميلة موهوبة ، عرفت كألوم مصرية تقف على خشبة المسرح . بدأت حياتها في المسرح بإفشاء وتمثيل أدوار الشيخ سلامة حجازي في أوبريتاته . ظهرت - لأول مرة - في دور نسائي عام ١٩١٧ ، في عرض مصر لأوبرا « كارين » (حيث حلت ألحان كامل الخلعي مقام موسيقى ييزيه) وقد حقق نجاحاً كبيراً . وفي بداية ١٩١٩ ، شرعت فرقة « صدقي - الكسار » في إنتاج سلسلة أوبريتات ناجحة (معظمها مقتبس عن الفرنسية) بمسرح « الماجستيك » . والواقع أن الأوبريت صار شعبياً - لأول مرة - على يد « سيد درويش » ، الذي لحن أوبريتات منها « شهر زاد » ، وقد مثلت عام ١٩٢١ - وبفضل جهود عبد الله عكاشة وإخوته زكي وعبد الحيد ، « وهم ممثلون - مديون » ، أخرجوا بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٥ طائفة متنوعة من الأوبريتات الناجحة . كذلك أخرجوا أول أوبرا كاملة بالعربية هي « شمشون ودليلة » (١٩٢٢) ، من تأليف سان سانس Saint-Saens وترجمة بشارة وإكيم ، ولحنها داود حسي ، كما أخرجوا أول أوبرا عربية مؤلفة هي -

لم تكن تحظى بتقدير الدولة وقطاعات عريضة من الشعب^(٤) . وعندما قررت الحكومة تقديم إعانة للفرق المسرحية - لأول مرة - عام ١٩٢٤ استفاد المسرح الجاد بهذه الإعانة ، دون الفرق الكوميدية^(٥) .

وتعد « العشرة الطيبة » التي مثلت في مارس ١٩٢٠ ، باكورة إنتاج الريحاني في المرحلة الجديدة . وهذه الأوبريت التي وصفها الريحاني في إعلاناته ، بأنها أوبرا كوميك^(٦) Opera-comique ، وكان قد كلف بترجمتها الناقد والكاتب المسرحي المعروف « محمد تيمور » ، عن مسرحية فرنسية بعنوان « اللحية الزرقاء » Barbe-Bleue^(٧) ، ثم عهد إلى بديع خيرى بكتابة أجزائها ، وإلى سيد درويش بتلحين موسيقاها ، وأسند إلى عزيز عيد لإخراجها . وكوّن الريحاني فرقة جديدة من كل من : روز اليوسف ، ومحمد رضا ، وزكى مراد ، ومنبى فهمى ، ومختار عثمان ، واستيفان روستى ، وهرلنت حلمى ، وتازلى مزراحي . كما استأجر « كازينودى بارى » لمدة عام بمبلغ ألف جنيه ، واشترى مجموعة فخمة جديدة من الملابس والمهمات والأثاث^(٨) .

= « مبارك أنطونيو وكليوبطرا » تأليف سليم نغله ويوتس القاضى ولحن الفصل الأول منها سيد درويش قبل وفاته في عام ١٩٢٣

(٤) مقال بعنوان « وبعد . . . » مجلة التياترو (فبراير ١٩٢٥) .

(٥) منحت الفرق الكوميدية إعانة مالية ، لمرّة الأولى ، عام ١٩٣٠ . ونالت كل من فرقى الريحاني والكسار ٥٣٠ جنيهاً . انظر : « الإعانة الحكومية » روز اليوسف (١٠ يونيو ١٩٣٠) .

(٦) « الأوبرا - كوميك » عبارة عن أوبرا ذات حوار منطوق وقصة تنتهى بنهاية سعيدة . وهي تختلف عن الأوبريت في أنها أشد جنوحاً إلى الميلودراما

(٧) مذكرات ، ص ١٢٠

(٨) المرجع السابق .

وقد كُتبت « العشرة الطيبة » على نسق أوبريتات القرن التاسع عشر عند مارون نقاش^(٩). وهي تنقسم إلى أربعة مفعولات، وتتبع النظام القرصى في تقسيم الفصول إلى مشاهد، وفي كل مشهد أغنية واحدة على الأقل. وتقع أحداث الأوبريت في العصر المملوكى، وهي متشابكة وبيلودرامية، ويتمها الرئيسية هي المقاومة الوطنية العنيفة للحكام المماليك. وقصة الأوبريت هي: أن « حاجى » - وهو سيد تركى واسع النفوذ - يوفد تابعه الأمين « حزميل » إلى إحدى القرى ليبحث له عن زوجة جديدة. وكان « حاجى » قد تزوج من قبل بخمس مهوريات. وبعد كل زيجة كان يعهد إلى « حزميل » بقتل زوجته حين يملها، لكن « حزميل »، كان يكتفى بتخديرها. وهذا عين ما يفعله مع زوجة مخدومه السادسة « ست الدار »، التى جاءت من قرية حزميل. ثم يرغب « حاجى » فى الزواج من « نزهة » ابنة الباشا الحاكم، وكانت قد أبدلت عند مولدها بطفل رقيق، هو الأمير سيف الدين، الذى لا يلبث أن يسترد وضعه السابق كصلاح عادى. ويربط الحب بين قلبى « نزهة » و« سيف »، لكن « حاجى » يفوز بها بعد مبارزة مع الأمير الرقيق. وبينما كان التركى « القلاق » على أهبة الرحيل بزوجه الجديدة، يفصح حزميل أمره عند الباشا، ويخبر إليه زواجه السابقات. وتتزوج نزهة من سيف. وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة، عندما يحكم البلاد « سيف الدين »، الأمير الناشئ من أصل مصرى.

(٩) مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) : كاتب مسرحى لبنانى، يحد أول من كتب المسرحية العربية. وأوبريتاته مكتوبة بالفصحى، وهي تنقسم إلى ١٢ فصول موزعة على مشاهد، على الطريقة القرصية. ومن أشهر مسرحياته « أبو الحسن والمغفل »، المكتوبة عن « ألف ليلة وليلة »، وهي تتناول على أحداث معقدة وعدد من الأغاني.

وليس مغزى المسرحية هو حب الوطن فصحب ، بل نقد أساليب الحكم التركي أيضاً . ويتضمن الفصل الثاني - في مشهد الوالي « والباشا سنجق » - سخرية لاذعة من أحوال البلاد السياسية . ففي البداية يستفسر الباشا عن سير العمل في وزارة الداخلية :

باشا سنجق : أخبار السنجقية يا مولاي كثيرة جداً . أولاً أنا لصفتي باشا سنجق الداخلية ، أصبت أمس بمخض داخلي في الأمعاء الغلاظ ، وأصيب الوكيل بصداع داخلي في المخ ، وأصيب السكرتير العام بورم داخلي في القلب ، وأصيب رئيس القلم بخراج داخلي في الكبد .

الوالي : وأصيبت السنجقية . . .
باشا سنجق : بخلل داخلي في جميع أجزائها .

ثم يتساءل الوالي عن وزارة العدل :

الوالي : عدلية باشا سنجق ؟

سنجق : أفندم .

الوالي : أخباريوك أفندم ؟

سنجق : أخبار سنجقية العدلية يا مولاي كثيرة جداً . أولاً إصدار

قرار بحبس المتهمين قبل محاكمتهم . وثانياً إلغاء لفظ محامى

من جدول القضاء . وثالثاً إصدار قرار بأن يكون القاضي

أخبرى أطرش ميكسج أجمي^(١) .

وعندما يستمر الباشا عن بقية الوزراء ، فإنه يتلقى نفس الإجابة الساخرة . وبعد هذا المشهد أغنى مشاهد الرواية بالنسبة الى تمهد للكوميديا الراقية في «حكم قراقوش» - بعد ستة عشر عاماً حيث يسخر الريحاني من حكام مصر الأتراك .

وتشهد «العشرة الطيبة» بمحدث تطور واضح في اللغة ورسم الشخصيات . فلغتها واقعية إلى حد كبير ، وهي تنقل بصدق لغة فلاحى الصعيد ، ولجة الممالك التركية ، ولجة سكان القاهرة مثل «حزبيل» . كذلك تتميز شخصياتها بواقعيها . وفي حالة «حزبيل» و«ست الدار» يجد عليهما تطور واضح في أثناء العرض .. حتى «حاجي» النموذج الميلودرامى للشهير ، فإنه يحدث تأثيراً كوميدياً بمجونه وحماقته .

ولم تنجح «العشرة الطيبة» برغم ما توفر لها من مزايا^(١١) . فقد انزلق الريحاني وزملاؤه في فخ سياسى عندما سخروا من الأتراك ، في ذلك الوقت بالذات .. بعد هزيمة تركيا خلال الحرب العالمية الأولى ، وبعد أن نجح أن البريطانيين كانوا - في سنة ١٩٢٠ - أكبر عقبة في سبيل استقلال مصر ، ومن ثم انحازت عواطف الشعب المصرى إلى تركيا ، ولم تعد السخرية من الأتراك أمراً مقبولا . وقد اتهم الريحاني وقتذاك بأنه أداة للدعاية الإنجليزية ، وأنه مول المسرحية ، بأموال إنجليزية^(١٢) . ولقد حدثت مصادمات في أثناء العروض ، وتعرضت حياة الريحاني للخطر . وقد استمر

(١١) تروى «روز اليوسف» في ذكرياتها ، أن المسرح كان يتلى - في كل ليلة - بالمتفرجين الذين جاءوا بناء على الدعاية المثيرة للمسرحية . وتذكر أيضاً أن الريحاني حل الفقرة لأنها كانت تسلب مسرح «الإجسانا» جمهوره (انظر مذكراتها ص ٤٨) .

(١٢) روى لى المرحوم «يوسف خيرى» ، أن مصدر هذه الاتهامات موظف بالمسرح كان قد فصل قبيل عرض المسرحية .

عرض هذه الأوبرا - كوميك أكثر من شهر ، وبلغت نفقاتها ثلاثة آلاف جنيه^(١٣).

• • •

ولاشك في أن هذه الأحداث تركت أسوأ الأثر في نفسية الريحاني . وفي بداية الموسم الشتوي لعام ١٩٢٠ ، جمع الريحاني أعضاء فرقته القديمة وشرع في تقديم مسرحيات « كشكش » الأولى ، في جولة في بعض الأقطار العربية . وكان يأمل من وراء هذه الرحلة رفع معنوياته ، بالإضافة إلى تحقيق ربح مادي . لكنه تبين بعد وصوله إلى سوريا أنه لن يحقق أهدافه . فقد كان لدى السوريين « كشكش بك » هو أمين عطا الله (السوري الجنسية) الذي كان يمثل دور « الشيخ ينسون » مع الريحاني في المسرحيات الاستعراضية . ولم يكن أمين عطا الله قد سطا على ابتكار الريحاني فقط ، بل إنه انتحل أيضاً مسرحياته^(١٤) . وكان تمثيل عطا الله لشخصية « كشكش » موجهاً للجمهور السوري : فهو يتحدث بلهجة سورية ، ويرتدي « ريدنجوت » (بدلا من زى العمدة الريفي) كما غير اسمه من « كشكش » إلى « كاشكاش »^(١٥) . لهذا لم يلق « كشكش » الريحاني استجابة أو قبولا لدى السوريين ، بل إنهم اتهموا الريحاني بتقليد أمين عطا الله^(١٦) ! . ومن المؤكد أن عطا الله لم يكن أفضل من الريحاني ، ومع ذلك فإنه كان قد عرف كيف يستميل جمهوره ، حتى استطاع في هذه الظروف أن يفوز على الريحاني في مجاله الخاص .

وبرغم ذلك ، فقد حققت رحلة الريحاني إلى سوريا نتيجة طيبة في جانب آخر ،

(١٣) مذكرات ، ص ١٢١ .

(١٤) المرجع السابق .

(١٥) حديث مع أمين عطا الله .

(١٦) مذكرات ، ص ١٢٦ .

فلك أنه التقى في سوريا بأهولة جميلة، تلحق بديعة مصابني، أغراها بالانضمام إلى فرقته وانغمسوا خليله له. وكانت علاقته بلوسى دى فريزنى قد انقضت في عام ١٩٢٠.. وقد كان الريحاني يعد هذه القطيعة نذير شؤم، إذ تعاقبت عليه المحن بعد غرامه الحديد بديعة.. كانت حسناء فائنة، ولكنها كانت أنانية.. نغمة وانتهازية، ولم تكن وفية له برغم حبه العنيف لها. وقد كانت خياناتها المتكررة له - فيما بعد - مصدر عذاب دائم له. ومع ذلك فقد أسند إليها بطولة أوبرياته التالية، حيث جاءت أدوارها على المنصة في أغلب الأحيان بورتريات شخصية. ولم يكن الحظ حليف الريحاني بعد عودته إلى مصر، في أوائل ١٩٢١. فقد رفع عليه ديموكنجس، صاحب «الإجسيانا» اليوناني، دعوى يطالبه فيها بمحويض عن الخسائر التي لحقت بسبب غياب فرقته عن المسرح^(١٧). واستغرق نظر الدعوى شهرين، وصدر الحكم في النهاية لصالح الريحاني. وقد أعاد الريحاني تقديم مسرحيات «الفرانكو-آراب» في الفترة الباقية من الموسم، كما قدم بضع حفلات من أوبريت^(١٨) «العشرة الطيبة».

وفي عام ١٩٢١، أخرج الريحاني بأسلوب الجرانجنيول Grand Guignol «ميلودراما، Melodrama» من أعنف ما شهد المسرح المصري، بعنوان «ريا وسكينة». وتتناول هذه المسرحية قصة عصابة القتل التي اكتشفت في العام نفسه، وكانت تتزعمها «ريا وسكينة»، اللتان كانتا تستلرجان النساء إلى وكرهما، حيث تنصبان حلين ثم تقتلانهن بأشد الأساليب وحشية. ويرى الريحاني كيف شرع في إنتاج

(١٧) المرجع السابق، ١٢٩.

(١٨) «تطور الكوميديا في مصر»: الدنيا المصورة عدد ٨٥ (٣ أغسطس

١٩٣٠) ص ٢٢ - ٢٣.

هذا اللون لمسرحه .

« وكان اكتشاف هذا الجنائيات حديث الناس جميعاً . ولا كنت أشعر بأننى خلقت للدرام لا للكوميديا ، فقد عولت على اقتباس موضوع من هذا الحوادث الدامية وإخراجه على المسرح . وهذه النزعة - نزعة الدرام - يظهر أنها تسكن أدمغة رجال الكوميديا جميعاً ، فكل منهم يعتقد - ان حقاً أو باطلا - بأنه مبرز في هذا النوع ، وأنه إذا انجه إليه فاق نفسه في الكوميدي بمراحل .

ولعل القراء يعرفون كيف عقد شارلى شابلى Charles Chaplin عزمه على إخراج دورى « نابليون » و « هملت » ، وكيف صرح مراراً بأنه سيكون النجلى فيهما . نهايته . . . أعددت رواية « ريا وسكينه » وأخرجتها على مسرح برنتانيا ، ففارق نجاحها كل حد ، بحيث كنت أسمع بأذنى التحيب والبكاء صادرين من الناس طراً . وكتم سمعت البعض ينادون بالصوت العالى : « بزيادة بقى . . قتلونا يا فاس . . » (١٩)

وقد ارتاح الريماني إلى مغامرته الصغيرة في مجال « الميلودراما » . وكان حب وأنى معاصريه ، واقفياً إلى أقصى حد في دوره « مرزوق » ، أحد سفاحى العصابة (٢٠) . لكن الوقت كان قد حان لمواجهة إحدى المشاكل الملحة . فقد انخفض دخله

(١٩) مذكرات ، ص ١٢٦ .

(٢٠) حديث مع جوزيف دخول .

كثيراً ، حتى اضطر في أوائل ١٩٢٢ إلى توقيع عقد مع إحدى شركات المسجائر لتمويل فرقته لمدة ثلاثة أشهر ، نظير استغلال اسمه في الإعلانات . وظل الريحاني يقدم عروضه من مارس إلى مايو ، على مسرح « كونكورديا » Concordia بالإسكندرية . وفي تلك الفترة أخذ اسم « بديعة » يتردد في « ريفرتوار » الريحاني ، كما أنها استطاعت أن تتخلص من لكتنها السورية الحادة . وعند انتهاء العقد ، قرر الريحاني القيام برحلة أخرى إلى سوريا ، يراد به نفس الأمل في تنمية إيراداته . وشجعه على ذلك علم توفر مسرح يعمل به بالقاهرة . ذلك أن ديموكتنيس صاحب « البرتانيا » - وهو الاسم الجديد لمسرح الإيجسيانا - كان قد قرر تأجير مسرحه للفرق المسرحية الأجنبية . ولم يسمح للريحاني بالعمل به ، إلا في الفترات التي تتخلل العروض الصيفية . فلم يكن أمام الريحاني من خيار سوى أن يقوم برحلة إلى سوريا .

وكان الريحاني في حاجة إلى نسيان صدمة من أقسى صدمات عمره ، وهي اختفاء أخته الأصغر المحبوب فجأة ، دون أن يعثر له على أثر ، ثم وفاة أمه في نفس الفترة تقريباً (٢١) .

ولم تؤد هذه الرحلة إلى نتيجة أفضل مما أتاحتها الرحلة الأولى . فقد ظلت المتاعب تؤرقه ، وساءت حالته المالية ، مما جعله يفكر في اعتزال المسرح .. حتى علم أن ممثلاً شاباً يدعى يوسف وهبي قد عاد لتوه من إيطاليا ، حيث درس التمثيل ، وشرع في تكوين فرقة جديدة ، يتبع فيها أسلوباً مسرحياً جديداً .. هو «الميلودراما» الحديثة المعروفة عند « ساردو » Sardou و« باتاي » Bataille وبرنشتين

Bernstein . ولم يكن مخرج فرقة وهي الجديدة سوى عزيز عيد^(٢٢) . عندئذ قرر الريحاني على الفور أن يعود إلى مصر ، وأن يواجه هذه المناهضة الشيكة^(٢٣) .

• • •

وكانت أول مشكلة صادفت الريحاني بعد عودته إلى القاهرة ، في يناير ١٩٢٣ ، هي العثور على نص . وذات يوم حدثت مفاجأة مدهشة ، إذ قدم له بديع خيري أوبريت . مقتبسة من قصة « علاء الدين والمصباح السحري » . وأخبر الريحاني بأنه كتبها بالاشتراك مع شقيقه (أى شقيق الريحاني) منذ بضعة شهور ، وأنه كان متردداً في عرضها عليه . وعندما طالعها الأخير ، وجد أنها حائزة لإمكانات العرض ، برغم مشاهدتها الخمسة والثلاثين^(٢٤) . وقام هو وخيري بمعالجتها في صورة أفضل . وعندئذ تبين للريحاني أن خيري يتمتع بمقدرة فذة في تصوير الحياة المصرية وصياغة اللهجات المحلية^(٢٥) . وأضاف الريحاني إلى هذه الموهبة ، موهبته في رسم الشخصيات وكتابة الحوار ، فضلاً عن خفة ظله « وتيمات » وأفكاره المبتكرة . أما وقد عثر الريحاني على كاتب موهوب ، فقد أصبح بإمكانه الشروع في خلق كوميديا مصرية صميمة . وقد ظهر الإعلان الآتي في الأهرام عن أوبريت بديع خيري :

(٢٢) المرجع السابق .

(٢٣) مذكرات ، ص ١٣٠ .

(٢٤) المرجع السابق ، ١٣٢ .

(٢٥) المرجع السابق ، ١٣٥ .

« عودة نجيب الريحاني »

إلى مسرح الأجسيانا

يوم الخميس ٢٢ مارس ١٩٢٣ - بالرواية الجديدة الكبرى

« الليالي الملاح »

مأخوذة من قصص « ألف ليلة وليلة » - ذات مقدمة وخاتمة
فصول تأليف الأستاذ بديع خيرى - تلحين الموسيقى
الشهير داود حسنى . يمثل نجيب الريحاني دور « نواش » والسبت
بديعة مصابني دور « شجرة العز » (٢٦).

وكان موضوع هذه الأوبريت مقتبس عن « ألف ليلة وليلة » فعلا . وقد كانت
هذه « التيات » ومثيلاتها مألوفة للجمهور . ففي عام ١٩٢٢ ، حقق الكسار نجاحاً
باهراً عندما أخرج أوبريت « ألف ليلة وليلة » . وكانت فرقة عكاشة على أيضاً
مولعة بالمعالجة الدرامية لهذه القصص الشعبية . وقد نجحت المسرحية بمجرد عرضها
وأحب الجمهور « بديعة الجميلة » كما أثبت على منظرهما وملابسها الرائعة وعلى
ظايعها العربي (٢٧) . وعندما ظهر الريحاني على المنصة في ليلة الافتتاح
استقبله الجمهور بعاصفة من التصفيق .

وعلى الرغم من نجاح هذه الأوبريت ، فإنها لاتعد عملاً عظيماً . إذ أن قصتها
غامضة ، وقد تاهت حفة ظلها في زحمة الأحداث والأغاني والرقصات الاستعراضية
كما أن شخصياتها كانت سطحية ضحلة (باستثناء « شجرة العز » و « نواش »)

(٢٦) « الأهرام » ، (٢٢ مارس ١٩٢٣) .

(٢٧) « في عالم التمثيل » جريدة « المقطم » (١٤ أبريل ١٩٢٤ ، ٢٤ مايو ١٩٢٣)

وكان حوارها مزركشاً مضحكاً . على أن ما يشفع للأوبريت ويخفف لها عيوبها ، هو معالجتها المرحية لتيمة الحب ، والأداء الكوميدي للدورين الرئيسيين : « نواس » (الريحاني) « شمعة العز » (بديعة مصابني) .

وتحكي قصة هذه الأوبريت أن « شمعة العز » و « بدر البدور » أميرتان بارعتا الجمال . لكن شيئاً ما ينقصهما . فالأرواح الخافضة حرمت « بدر البدور » من القلب ، ومن ثم فإنها حرمت القدرة على الحب ، كما حرمت « شمعة العز » من العقل ، وبالتالي القدرة على التفكير . وقد أمر أبوهما بمنع أى رجل من التطلع إليهما ، وإلا حكم عليه بالموت . وذات يوم ، تاق « علاء الدين » - وهو تاجر ستم الحياة - إلى رؤية شيء جميل في هذا العالم ، ولو كلفه ذلك عمره . فأخذ يترقب مرور الفتاتين ليستمتع برؤيتهما في أثناء ذهابهما إلى الحمام . وبعثاً يحاول أشيئنه « نواس » ، وهو تروى ، أن يشبه عن عزمه . وسرعان ما يقع « علاء » في حب الأميرة التي « بلا قلب » ، لكنها لا تبدى نحوه أية عاطفة . في حين يقع « نواس » في حب « شمعة العز » التي تبادلته مشاعره بنفس القوة . ويخوض « علاء » سلسلة مغامرات محفوفة بالمخاطر ، بصحبة « نواس » الوفى ، بحثاً عن جنى يحتفظ بقلب « بدر البدور » . ويعلم أخيراً أن القلب في حوزة « نيرا » ، وهي تشبه ملكة قبيلة « الأمازيغ » ، ويحرص هذه على أن تخفى القلب من « علاء » اعتقاداً منها بأن الحب مصدر شقاء الإنسان . لكن « علاء » يحمل خاتماً سحرى يقهر به سلطان « نيرا » ويمكنه من الفوز بقلب « بدر البدور » . وكانت « نيرا » تتسلط كذلك على عقل « شمعة العز » وعندما تقدمه لنواس ، يرفضه هذا قائلاً : إن العقل سيُسلب الفتاة سذاجتها ، ويجعلها تنيق على غش العالم وخداعه ، ذلك أن حب « شمعة العز » حب « بلا عقل » ، ومن ثم فهو الحب الحقيقي وفتح السعادة البشرية ... وهذا ما تهدف إليه المسرحية .

وفي هذه الأوبريت الخرافية ، لا تتوفر الملامح الواقعية إلا في شخصيتي «شمعة العز» و«نواس» وحدهما . فشعلة العز فتاة رقيقة وجريئة ، محبة للدعابة وشجاعة . وهي - في الفصل الأول - تظهر التحدى لأبيها . فادامت قد حرمت صداقة الرجال ، فقد عولت على أن تحب أول رجل تراه . وعندما نحت نواساً ، مالت إليه . وهي مع ذلك ساذجة وفيّة ، بريئة براءة الأطفال . وشخصية «نواس» - هي الأخرى - واقعية بسيطة مرسوعة بعمق وتَمَّ عن فكر واضح . لكنه - بعكس «علاء» - حريص على حياته ، غير مستعد للمخاطرة بها للفوز بمحبوبته . وهو أيضاً مجد في عمله ، ففي بداية المسرحية ، نراه يشكو لاضطراره إلى ترك متجره في أخرج ساعات العمل . وهو - في نفس الوقت - صديق وفي يؤمن بالحُب النقي البريء .

وشخصية «نواس» تحمل ملامح بطل كوميديات الريحاني الناضجة التي قدر لها أن تأتي في المرحلة المتأخرة . وفي الأوبريت التالية: «الشاطر حسن» ، نكتشف خصائص أخرى للحبكة ورسوم الشخصيات . وقد ظهرت هذه الأوبريت في ٢٤ مايو ١٩٢٣ (٢٨) ، وكانت هي الأخرى مقتبسة عن «الف ليلة وليلة» . وتروى قصتها مغامرة صانع أحذية فقير بسيط يدعى «حسن» يصبح في عداد الأغنياء بعد سلسلة من المغامرات الخيالية ، ويتزوج من ابنة الخليفة . وهذا اللون من القصص الذي يتسم فيه الحظ للفقير ، مألوف في «ألف ليلة وليلة» . والجديد الذي أتى به الريحاني في هاتين المسرحيتين ، هو أنه خلق من الرجل الفقير بطلا كوميديا ، وركز على التأثير السيكولوجي لهذه الشخصية عند انتقالها من الفقر إلى الثنى .

وفي ٤ فبراير ١٩٢٤ ، قدم الريحاني أوبريت جديدة هي «البرنيس» (٢٩)

(٢٨) «الأهرام» ، (٢٤ مايو ١٩٢٣) .

(٢٩) «الأهرام» ، (٤ فبراير ١٩٢٤) .

التي تقرب أكثر من الكوميديا الخالصة ، برغم ما بها من شوائب ميلودرامية . وهذه الأوبريت ليست مقتبسة من « ألف ليلة وليلة » ، إنما تقع أحداثها في صالون عصري في القاهرة ، وتمثل شخصياتها الواقعية قطاعاً من البرجوازية الكبيرة والصغيرة ، كما تتناول قصتها « تيات » الحياة وأهمية المال لتحقيق السعادة الزوجية .

وتدور أحداث الفصل الأول في حجرة الاستقبال بمنزل الأميرة المصرية « مارسين » ونعلم أنها مقبلة على « زواج مصلحة » .. وهو حدث لا تبالى به ، فهي تستعد لإقامة حفل استقبال في تلك الليلة . ويصل الموسيقار « حسنين » عازف القانون مع زوجته الجميلة الساذجة « عيوشة » التي تبهزها أضواء هذا الوسط المترف ، على حين يتغلسف الموسيقار في حديث هزل مع زوجته بصدد أحوال الفقر والغنى :

عيوشة : يا سلام سلم ، لا هى الدنيا فيها حاجات زى دى ولا نيش عارفه ؟

حسين : بقى شوقى يا عيوشة ربنا سبحانه وتعالى نهار ما خلق الخلق ، قسمهم قسمين : قسم ياكل بفلوس ، والقسم الثانى ياكل بلاش ، فالقسم اللى بياكل بمصاريف زى حالتنا وسع فى عقولهم ، وضيق فى منافعهم ، والقسم المجانى وسع فى رزقهم .

عيوشة : وايه ؟

حسين : و... سيه فىي C'est fini ...

عيوشة : قلت لى يا حسين بقى ، أنا وأنت ...

حسين : بمصاريف ...

- عريشة : اشمعنى بقى ؟ لازم يكونوا دول أحسن منا .
- حسين : أبداً ، نفى من بقلك ، بلاش كلام فارغ .
- عريشة : كلام فارغ ازاي ، مانتاش شايف الحاجات الأبهة دى ؟
- حسين : عندنا أبه منها .
- عريشة : منين ؟ بقى احنا عندنا فسقيه زى دى ؟
- حسين : طيب وهم عندهم بيرزى بتاعتنا ؟
- عريشة : الى زى دول عندهم غزلان وطواويس وبلابل ونسانيس .
- حسين : واحنا عندنا فيران وعرس وعقارب وتعاوين .
- عريشة : ما بربيش احنا زهم ديوك روى و فراخ ووز ووط .
- حسين : لا ، برى ناموس وأكلان وبق وبراغيث .
- عريشة : بقى يعنى ما يتميزوش عنا بحاجة أبداً ؟
- حسين : أبداً .. الفرق الوحيد بيننا وبينهم ، أنهم همه ما بيرضهمش الكثير ، واحنا بيرضينا القليل .. يا كولو وز ووط ويشتكوا من عسر المضم ، واحنا ناكل جنبه وسردين ونشتكى من يسر المضم .. هم يصيفوا فى أوروبا ، واحنا نصيف عالسطح .. وبالاختصار يا عيشه ، التفقر حشمه ، والعز بهدله !
- عريشة : بلا نيله ، أهو والنبي تمام يا حسين .. حلاوة قعدتنا جنب بعضنا فى أودتنا المختلقة الترنو الى قد كلمه .
- حسين : إيوه أودتنا الى يحشها القملوس موطنى .

عيوشة : وأناولك لقمة الملوخية في بقلك ، وأناولك كل ياتوتو .
حسين : أروح أنا مناولك في أسنانك راس البصل ، وأناولك فرفشى
يا نونو .

عيوشة : ساعة نضحك .
حسين : ساعة نلعب (٣٠) .

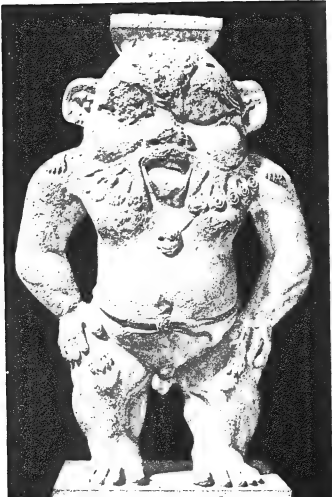
في الوقت نفسه ، تفتن « عيوشة » بمظاهر الفنى القاحش ، وسرعان ما تغريها عروض الأمير « كاظم » ، ثم لا تلبث أن تتبرم بحسين ويتشاجرا . لكن عيوشة تقاوم إغراء « كاظم » وتوبخ نفسها لأنها أخلت تفكر في رجل آخر . ومع ذلك فلإنها تعود فتستجيب لتودد الأمير لها ، عنلما ترى حسين يغازل « مارسين » وضيقاتها .

وفي الفصل الثاني ، توافق « عيوشة » على التذكر ، في زى أميرة مونغولية ، حتى يمكنها أن تصير زوجة « كاظم » . ولا يتعرف عليها « حسين » في بداية الأمر ، لكن ضحكها ولجتها السوية وهفواتها المضحكة تحونها ، فيفضح « حسين » أمرها . ولتسلية الحاضرين ، يشتبك الزوجان في مشاجرة عنيفة ويبصق الواحد منهما على الآخر .

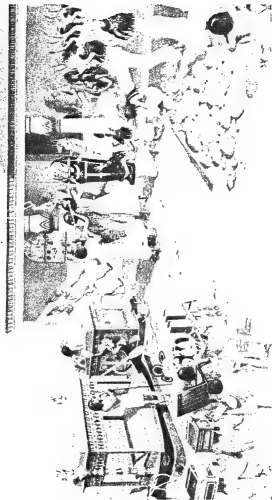
وفي نهاية الحفل يقف حسين بمفرده ويبدى أسفه في حديث ممزوج بالأسى والانعمال :

حسين : عملتها الخاينة ، عملتها خلاص .. كلل حاجه نسيها قوام؟
عشرة ه سنين تنسيها في لحس دقاتي ؟ (بيكي) طيب
استنى عليه ، إن ما تحدثش فيكي خمس سنين زيم في

(٣٠) حصلت على مخطوطة مسرحية « البرئيس » من الممثل الصبوز أحمد بخال الدين .



الإله « بيس » BAES



مشهد من مسرحية (أيدوس)

ABYDOS PASSION PLAY



الاله ه نيس ه و دروجه الخريت رب المل

الإله ييس وزوجته الحريث رب الحمل





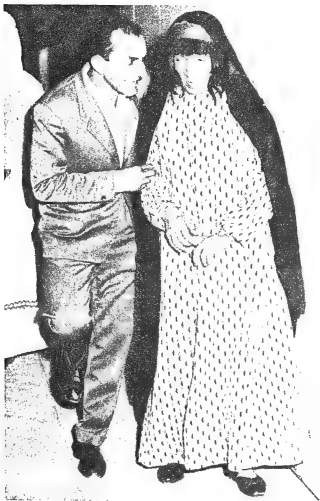
بردية رقم ١٠١٠٦ بالمتحف البريطاني

BRITISH MUSEUM PAPYRUS 10106





نجيب الرحمان في دور « كش كش بنك »



حسين إبراهيم في دور « المرأة الشلق »

c'est pour ce sacré médium que je suis allé con-
sulté du désespoir. L'âme au corps maintenant?

Haddoul

أنا يا أباي

Zigomar
Et dis que en les 100 mille personnes que je ren-
contrerai au prochain tour du jour, je ~~trouverai~~ pas
ici ~~trouver~~ un idiot, un homme qui peut servir de
médium; ils ont tous la queue comme ceci, et les
yeux comme ça!...

Haddoul (Riant)
عجب به ما في هؤلاء. كل واحد منهم ذكي ولا في القليل منهم في الغيب.

Zigomar

Olive Olive! Pigeon zalamo; laissez wakhed fi Kahra-
ma Kéti bil cino. En attendant mieux maintenant? (Bruit
de canotiers) Oum! Ça c'est - ce que c'est que de vacance?

Haddoul

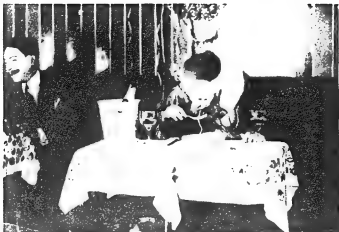
Les îles. → عجزوا ان يدعوا لى. وبنو نوبه جاد كاد.

Zigomar

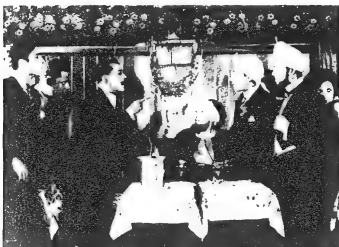
Oh! mes îles! j'ai bien envie de les envoyer tous au
diable mes îles! Gada! j'ai même envie de fermer les
portes de cette école maldite qui ne me rapporte
rien qu'un horrible cassement de tête et d'angoisse
aux araignées. (Il se met à marcher dans les cailloux)

أنا يا أباي. هكذا أنا الى هؤلاء. ذكروا عنهم الى في دارنا. تبعنا في دارنا
فما به... عجب به ما في هؤلاء. كل واحد منهم ذكي ولا في القليل منهم في الغيب.

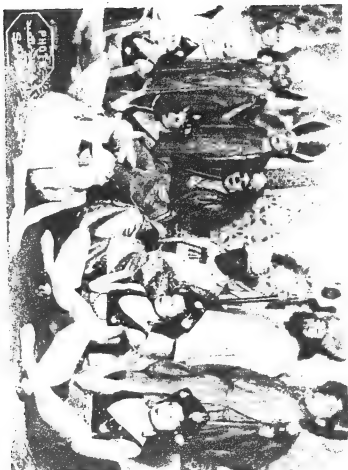
خطوط لرواية « فرانكو - آراب » من خط أمين صدق



« كش كش بك » في باريس



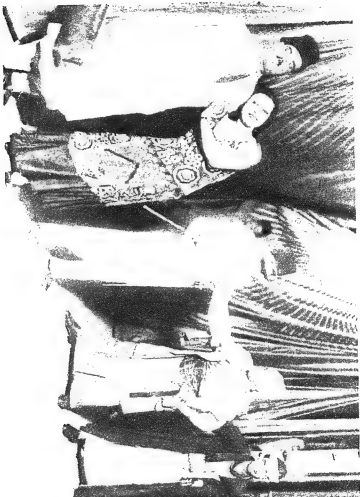
كش كش بك في باريس



میں نے ایک دفعہ اپنے اسٹریٹجی و الگاہ میں ایک تصویر
 دیکھی تھی جس پر لکھا تھا "HOLD THE STAGE"



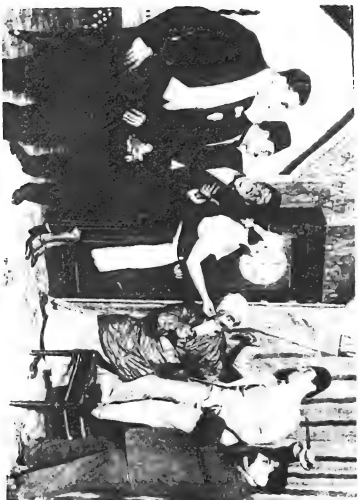
علی الکسار و حامد مرسی



مشهد للفنان علي الكسار في إحدى أوبريتاته

عل الكسار و دور « شهاب »





شبهه من سحره و دانه - آری



بدیع خیری

السجون ما اكونش حسنين .. ما كونش ولا حسن واحد..
 والله ما أنا طالع إلا اما ادحق البيت ده على دماغكم ،
 أطبقه ، أحرقه ، أنسفه ... الموت ، الموت ، الموت الأحمر الموت
 المدنى يا أولاد الصرم .. مغفلين ، نايمين بتشخروا ماتوش
 عارفين طالع عليكم النهار ازاى .. بكره الصبح ، بكره
 الصبح . آه على بكره الصبح واللى حايحصل بكره الصبح ..
 بكره الصبح تقوم الحكومة على رجل ، تتقلب مصر من
 أولها لأخرها . رجاله ترعرش ، نسوان تصرخ ، عيال توأوا
 بهائم تنهق ، معيز تماماً .. أسره كريمة ، فاملية فخمه
 نسفت خسفت ، حذفت من الوجود .. فيصعد حينئذ
 من جوف مصر دوى عظيم إلى عنان السماء سائلا : مين
 اللى عمل العمله السوده دى .. فيجييه صدى « روتر »
 و « هافاس » من جميع أرجاء المسكونة (٣١) .

وعندما يدخل « كاظم » ، و « عيوشة » فى أثره ، تخون الشجاعة حسنين ويتظاهر
 بالبحث عن قانونه . وحين يتفرد بكاظم ، يتمكن من الحصول على ٥٠٠ جنيه منه ،
 فيعده بأن يعمل على أن تحب « عيوشة » .

وفى الفصل الثالث ، يقع تغير ملهش فى شخصية حسنين ، فهو يتحول إلى
 إنسان ساخر من الحياة ، بعد أن اقتنع بخيانة « عيوشة » . فيتخلى عن مسلكه وزيه
 البلدى ويلجأ إلى العادات المتكلفة والأساليب الزائفة التى تتبناها الطبقة الراقية ،
 فيرتدى الزي الأوروبى ويمزج حديثه بعبارات فرنسية وإنجليزية ، ثم يعلن خطبته على

« مس جاكسون ». لكن « عيوشة » - التي تخشى أن تفقد رجلها بعد أن تبينت
فرط حبها له - لا تلبث أن تتوصل إليه لكي يصفح عنها في هذا المشهد العاطفي :

- عيوشة : حسنين . تعال هنا .
 حسنين : يلزم حاجه ؟ . .
 عيوشة : أبوه كنت بدى أقولك . . ازيك يا حسنين ؟
 حسنين : الله يسلمك يا عيوشة . . وانت ازى سموك ؟
 عيوشة : زى الزفت . . اتعد .
 حسنين : طيب .
 عيوشة : (بعد مسافه) : ازيك يا حسنين . .
 حسنين : الله يسلمك يا عيوشة . . ازيك يا عيوشة .
 عيوشة : الله يسلمك يا حسنين . .
 حسنين : خليتك بالعافيه . . جود باى يا عيوشة .
 عيوشة : الله ، رايح على فين ؟
 حسنين : رايح على أموركا أشوف نسايبى الجداد .
 عيوشة : نسايبك مين يا حسنين ؟
 حسنين : ولسون وهاردنج وثافت وهوفر وروزفلت .. وعدوك كثير .
 عيوشة : بقى حاتفتوتى يا حسنين ؟
 حسنين : آه . .
 عيوشة : حا تسافر ؟

- حسنيين : ملزوم .. الوردة الجميلة.. ما تنطش إلا في زهرية بنور ،
وأموركا فضلة خيرك مزروطه زهريات . .
- عيوثة : طلب وأنا ؟
- حسنيين : على مناغوليا .. سبتك بالعافية يا عيوشه . .
- عيوثة : الله يعافيك يا حسنيين . . . حسنيين .
- حسنيين : نعم .
- عيوثة : نسيت أقولك . . أقولك ... ازيك يا حسنيين ؟
- حسنيين : الله يسلمك يا عيوشه . .
- عيوثة : قلبك مطاوعك ؟ تقوتى لين ؟
- حسنيين : للقطيفة والحرير .
- عيوثة : موش صعبان عليك حاجة أبداً ؟ .. مين بكره يعمل لك
الملوخية ؟
- حسنيين : ضرتك . . .
- عيوثة : ودى تعرف تعمل ملوخية ؟
- حسنيين : أيوه . تعمل ملوخية أمريكانى . . ملوخية بالمايونيز .
- عيوثة : بقى مبسوط يا حسنيين . .
- حسنيين : لإيوه مبسوط ، مبسوط قوى . .
- عيوثة : كداب . آمال بتعيط ليه ؟
- حسنيين : باعيط م الانسباط . باعيط م القرح .. فرحان مزأطط ..
قلبي مليان فرح ، باضحك آهو ، باضحك ...

عيوثة : ماتعيطش يا حسنين .. سد يا حسنين .. ساعنى يا حسنين

حسنين : أسامحك ليه .. إنتى عملتى حاجه يا عيوشه ؟

عيوثة : إيوه أنا غلطانه .. أنا مجنونه .. مذنبه . ساعنى يا حسنين
أنا جنيت عليك .

حسنين : إيوه صحیح .. جنيتى عليه . يا عيوشه .. كسرتى نفسى ..

حطمتى آمالى .. خربتى بيتى علمتى سعادتى .. جرحتى
إحساسى . نسييتى الضحك .. علمتى البكا يا عيوشه .
من ابارح وأنا زى المجنون . ساعة أسكت وساعه أهلوس .
ساعه أكثر ، ساعه مدأدى .. صورتك قدام عيني ،
لا أنا عارف ألعنك ولا أعذرك ، ولا أنقم منك ، ولا أسامحك
الاتحار عندى بقى بسيط ... قتلتنى . تخونك لقمة
الملوخية . (يبكى)

عيوثة : طيب ماتعيطش .. أبوس لإيلك ! قوم اضربنى ، موتنى

اقتلى ، بس ساعنى ... حسنين .. رد عليه . أنا
عيوشتك ، أنا حبيبتك ، أنا مراتك .

حسنين : أبداً . مراتى ما كانتش خاينه . مراتى ما كانتش تبيع جوزها

لا بأموال ، ولا بقصور ، ولا بقطيفة ، ولا بحرير .. مراتى
قنوعة خلصة .. كانت عذوبة .. كانت جميلة ..

عيوثة : طيب ياربى ! وأنا اتغيرت ؟

حسنين : اتغيرتى .. عيوشه كانت الغفه مرسومة على وشها ... وأنت

مرسوم على وشك الخبث . عيوشه كانت تفيض من عيناها
 الطهارة ، وأنت يفيض من عينيكي الغش والخيانة ..
 الى كان مسود عنيك ، ومورد خلدوك ، ورافع رقبتك
 وعلى شكلك في نظر جوزك تاج كان يزيناك .. تاج
 اسمه العفة . من يوم ما شلتيه بلإيديكي زال جمالك ،
 وانحطت قيمتك ، وبقيت جربه كل من كان يتعد
 عنك .. بعد ما كنت وردة كل من كان يتلف عليكى ..
 يا عيوشه ، جمال الست موش بالقטיפه والحرير ، جمال
 الست عفتها وشرفها (٣٣) .

وتظل عيوشه تتوصل إليه لكي يصفح عنها . وعندما يدخل الأمير ليعرض عليها
 الزواج، تخبره بأن حسنين هو زوجها، وأنها تنهى البقاء معه ، وبذلك تسرد رجلها .
 . . .

وعلى الرغم مما تنبض به هذه العبارات من عواطف حارة ومغزى أخلاقي ،
 فليس من شك في أن اهتمام الريحاني البالغ بمسائل الرءاء والزواج والخيانة ،
 مصدره جوانب معينة في حياته الخاصة في ذلك الوقت . ويذكر الريحاني في
 « ملذكراته » ، أنه مر « بصدمة شخصية قاسية » عام ١٩٢٣ ، فرها ابن شقيقه
 « بديع الريحاني » بأنها صلحة اكتشافه خيانة بديعة له (٣٤) . ولاشك في أن طابع
 الصلق في شخصية « حسنين » ليس إلا انعكاساً لمحنة الريحاني الشخصية .
 وقد كان « حسنين » أصديق شخصية جاء بها الريحاني في وصف الإنسان

(٣٢) المرجع السابق ، الفصل الثالث .

(٣٣) حديث مع بديع الريحاني .

المصرى الصغير. فهو قد يبدو جباناً، إلا أنه مرح وعجب للنكتة، ومعتد بشرفه وكرامته. وهو بهذه الصورة يعكس شخصية الريحانى أيضاً، وينطق بمعتقداته الخاصة. وتستمد «عيوشة» - وهى ست دار من بيثة شعبية - الكثير من صفاتها، كالجاذبية والطبع والدلال، من شخصية بديعة مصابنى : أما سائر الشخصيات فهى واقعية، برغم أنها جاملة نسبياً. و«مارسين» امرأة قاهرية، مبتغربة ومتبرجة ومتكلفة.. و«كاظم» أمير مثالى رومانتيكى، كان يريد أن يحقق مثله بالزواج من «عيوشة» حتى بعد أن اكتشف حقيقتها.

وتحتوى «البرنيسيس» بالإضافة إلى موضوعها وشخصياتها النامية على نتف من كوميديا لفظية معتدلة. فى الفصل الثانى، نطالع أثراً من «الفصل المضحك» فى صدام بين عيوشة وحسين حيث يتراشقان بالشتائم :

عيوشة : يا سلام ياما أنت قادر يارب !

حسين : على إيه ياسسى ؟ ..

عيوشة : على وشك ..

حسين : وشى ؟ اشمعنى .. ماله ؟

عيوشة : كل ما انظر له ..

حسين : تقرنى يعنى ..

عيوشة : لأ. كل ما انظر له يتصور لى إنك معرفة .

حسين : إيوة قولى كلبه .. أنا راخر كل ما انظر لك ، يتصور لى

إنك معرفة قوى .. معرفة لثق .

عيوشة : معرفه إزاي ؟ أنت م البلد دى ، وأنا من مناغوليا .

- حسنین : ما بمکنش مناغولیا دی تطلع عند نهج السبئية ، جنب
زقة البرايز ؟
- عیوشة : برايز ده لیه یا اختی ؟ .. دی فی آخر الدنيا .. دی بلد
استخرعوها جدید .. غیرشی أنا جایه هنا أتفسح .. آبا
اسم النبی حارسه ، سمو «آبا» هوه الی مشیعنی أغیر
هوا .
- حسنین : سمو آبا ؟
- عیوشة : آه أمال لیه ؟ سمو «آبا» .
- حسنین : طب بشرفک سمو «آبا» ده ، موش بیبع طرشى علی باب
الزقة .
- عیوشة : اخرس قطع لسانک .
- حسنین : لا . موش ممکن أبدا ، مرانی لیه ؟ .. برضک مرانی تخیل
فی حاجات أبه زى دی ؟ دکهه بلانيله ..
- عیوشة : صحیح إنک راجل قبیح زى جوزى .
- حسنین : جوزک . حضرتک متجوزه ..
- عیوشة : آه . من قسمی السوده .
- حسنین : جوزک ده لازم یکون ما یتخیرش عن مرانی .
- عیوشة : یا ابن الکلب .. مراتک ؟ .. هوه أنت متجوز انتہ رآخر ؟
- حسنین : آه یا ستی من قسمی المطینة .
- عیوشة : أنا جوزى حمار . وانت مراتک .. ؟

- حسين : أحمر .
 عيوشة : جوزى تور .
 حسين : ورنه معزه .
 عيوشة : نطع .. مغفل (٣٤) .

في شهر فبراير ، أخرج الريحاني أوبريتين جديدتين هما ، « أيام العز » و « القلوس » (٣٥) ، ثم « مجلس الأنس » في أبريل (٣٦) . وتحكى الأخيرة - التى تقرب من نموذج « القارس » الفرنسى - قصة مدرس موسيقى (الريحاني) كان يطارد تلميذاته الجميلات من بنات الطبقة الراقية ، لكن زوجته تكتشف أمره ذات يوم . ولكى تفوز به أبداً ، تزعم أن لها عشاقاً كثيرين ، وتتخص عليه حياته بإقامة حفلات صاخبة فى المنزل . وفى النهاية يتبين للزوج خطأه ، ويتصالح الزوجان . ونظالم فى إحدى المقالات التى ظهرت عن المسرحية ، نموذجاً للتفكير النقدى الأخلاقى فى ذلك الوقت ، إذ يأخذ الكاتب على الريحاني وخيرى علم صياغة مادتهما فى « كوميديا مصرية أخلاقية » . ويعترف الناقد - فى الوقت نفسه - بأداء الريحاني الممتاز :

« الريحاني - وهو الممثل الوحيد عندنا الذى فى استطاعته أن يشعر بالطابع المصرى البلى ، فى حركاته وإشاراته ، يدهشنا ويستفز إعجابنا بالكيفية الغريبة التى كان يلقي بها نكته ، للدرجة

(٣٤) مخطوطة « البرنيس » .

(٣٥) « الأهرام » ، (٢٢ فبراير ١٩٢٤) ، (٢٥ فبراير ١٩٢٤) .

(٣٦) « على جرجس » ، « مجلس الأنس على مسرح برنتانيا » مجلة التمثيل عدد

٧ (٢٤ أبريل ١٩٢٤) ص ٥٠ .

أحسننا تماماً أنه الرجل الوحيد الذى فى مقدوره إبراز أخلاق طبقة
السوقة والعوام عندنا ، من حشاشين ، إلى عمد ، إلى « فلاية » ،
إلى معربدين ، إلى فتوات ، وهذه براعة قلما تستكمل فى ممثل
من الممثلين» (٣٧).

والأوبريت الأخيرة - فى ذلك العام - هى « لو كنت ملك ». وبرغم أنها
مقتبسة من « ألف ليلة وليلة » إلا أن موضوعها الرومانتيكى يتفق مع الواقعية على
نحو يتيح له خلق كوميديا مصرية صميمة . وادة هذه الأوبريت مستقاة من
القصة الثالثة والخمسين من « ألف ليلة وليلة » وهى قصة « أبو الحسن » (٣٨) .
وفى أوبريت « لو كنت ملك » ، يصور الريحانى أبا الحسن فى صورة نموذجية لعامل
مصرى يدعى « عوف » ويجرى أيضاً بعض التغيرات على الحكمة . إن أمير
« سنغافورة » - الذى ينبنى باختياره - يتنكر فى هيئة عامل بالورشة التى يعمل بها
« عوف » . ويؤخذ « عوف » إلى « سنغافورة » على أنه هو الأمير الحقيقى ، ثم يرغم
على تولي الحكم ، إلى أن يحين الوقت المناسب لكى يكشف الأمير لشعبه عن
شخصيته . ويختلط الأمر على « عوف » حتى ليعتقد أنه هو الخليفة الشرعى .

(٣٧) المرجع السابق . .

(٣٨) « أبو الحسن » شاب مثل ، شاق بالحياة وبحصول الأصدقاء عنه . إنه يريد
أن يحكم العالم ولو ليوم واحد ، لكى يصلح ما فسد ويشرى الفقير . ويسمع الخليفة عن أبي
الحسن ، فيأمر بتخديره وإحضاره إلى قصره . وعندما يفتيق من تأثير المخدر يجد نفسه
خليفة فيظن أنه يعلم أو أنه جن . وسرعان ما يتحقق من أن الأمر ليس كذلك . وفى النهاية ،
يخدومه أخرى ويعاد إلى بيته ، وعندما يستيقظ ، يظل على اعتقاده بأنه الخليفة . وتحلّل
أه أنه أن تروده إلى صوابه لكنه يضرها . وأخيراً يسترد وعيه ويتحقق من أن حكمه
كان وهماً .

ثم يستلوج القتل للأمير الحقيقى ، ويطلب منه أن يتوحد للأميرة وأنه يرأس مجلس الحكم . وأخيراً ، يكشف الأمير الحقيقى عن شخصيته ، عندما تقرب اللعبة من نهايتها ، ويكافئ «عوف» ويزوجه من الأميرة . وعلى هذا النحو ، تقدم أوبريت الريحاني مشهداً عصرياً (الورشة التى يعمل بها عوف) من خلال مشهد «من ألف ليلة وليلة» .

ولولا شخصية «عوف» لمحات أحداث المسرحية مفككة . وهذه الشخصية شديدة الشبه بالواقع حتى إنها تبدو واقعية فى المشاهد الخرافية . وبينما يعيش أبو الحسن فى خيالاته ، نجد عوف إنساناً متقد الحواس ، سوقياً ، خفيف الظل ، طيب القلب ، محباً للنساء ويتعاطى الحشيش . وشخصية عوف هى المصدر الأول للتأثير الكوميدى فى هذه الأوبريت . وفى الفصل الثانى مثلاً ، نراه بعد تنصيه خليفة وقد بدا عليه الارتباك ، بصورة مضحكة ، عندما يحاول أن يكشف من يكون ، وما يحدث له ، هل هو حلم ؟ وفى الوقت الذى يتعذب فيه أبو حسن (الذى كان يمر بنفس الظروف) نرى عوف ، عندما تبوأ الخلافة لأول مرة ، وقد أخذ ينشد أغنية عاطفية مرحة :

حاجب : (يدخل ومعه ست عساكر يقفون بنظام) صاحب السمو مشرف .

عوف : (يدخل) لوجانى حبيبى الليلة ورق لى بوى اخوانى أصدق نفسى ... لأغنى وارأس له وأحكى له حدوده .. أنا يتقالى سمو .. سيدى سيدى ، حدوده .. أكونش أنا موش أنا ؟ لكن موش أنا لزاى ؟ .. الله أعلم والسلام .

بلوى : شاكر يا صاحب السمو .

- عوف** : بدوى . تعال يا ابنى بص فى وشى كويس ، انت عارفى .
- بدوى** : الله أنت بتقول إيه يا صاحب السمو ؟ !
- عوف** : لا ، لا .. بس حاكم لى فكر .. أنا بدمتك أبقى مين يعنى ؟
- بدوى** : أنت صاحب السمو ؟ . رافع بن حازم بن عبدونى ملك ملوك سنغافورة .
- عوف** : ملك ... ؟ !
- بدوى** : سنغافورة .
- عوف** : سيدى سيدى ، حدوته .. طيب أمان على كذا ياواد ، جلالتي كانت متلقحة فى الورشة بتهيب إيه ؟
- بدوى** : يا صاحب السمو .. كنتم متخفين تستعلموا أحوال الرعية ، شأن كل الأمراء العظام .
- عوف** : الأمراء .
- بدوى** : العظام .
- عوف** : وهى ريم .. روى روى ، حدوته .. طيب قول ياواد ، بلاش أنا .. أنت لك معرفة بأبوي ؟
- بدوى** : طبعاً ، أمان إيه يا صاحب السمو . ، دا الله يرحمه كان عجيبة من عجائب الزمن .
- عوف** : كان كله برضك ..
- بدوى** : طول وعرض ،
- عوف** : مين ؟ ؟

- بدوى :** حوش ملود .
عوف : ملود ؟
بدوى : وأشناب ملوية .
عوف : أبويا كان له أشناب ملويه ؟
بدوى : إيويه يا صاحب السمو .
عوف : أبداً .. أبويا كان أجرودى .
بدوى : ما تقولش كذا امال .. أجرودى إيه ؟ .. سبحان الله .
عوف : سبحان الله إيه يعنى ؟ .. حاتقشمنى عن أبويا رايخر .
بدوى : لا ، لا ، العفو .. لكن بقه شفته بعينى .
عوف : شفته بعينك .. وأنا ماشفتوش ؟ .. أبويا ماشفتوش ؟
بدوى : أنا عارف ؟ .. يمكن بقى المسألة فيها لعة ثانية .
عوف : لعة ثانية يعنى إيه ؟ .. كان رايخر متخفى زى ؟ (٣٩) .

لكن بدوى لا يدع الأمور تستمر هناك ، بل يستمر فى تشكيل عوف بمإصراره على أنه خليفة حقيقى . عندما يلمح بدوى إلى الخطر الذى يهدد حياة عوف إذا لم يتخل عن شكوكه ، عندئذ فقط تتبدد مخاوفه ، ويستمر فى أداء هذه الخدمة . إنه لا يريد قطعاً تعريض حياته للخطر !

ومع أطوار أحداث المسرحية ، يتفد صبر عوف ، وتصبح ديتته أكثر مثاراً للضحك كلما ازداد ارتباكها . ونراه منذ تلك اللحظة وقد أصبح مرهفاً لأى إشارة تبس سلامة عقله ، ولاسيما أنه بدأ يشك فى أمرها ! ... وفيما يلى مثال — من الفصل

(٣٩) « لو كنت ملك » مخلوطة أميرت لى من السيدة « لإناس خيرى » .

الثالث - لا ينتاب عوف هذه ذكر خواص العقليّة :

عادل : يادى التضيحة يا مولاي .. بس يعنى قصدى .. أن سموك يعقل شوية .

عوف : بتقول .. يا واد (يهجم عليه)

عادل : الله ، الله ، الله !

عوف : أعفك شويه ؟ .. أنا الى أعفك يا واد(يهجم عليه وعادل يزوغ منه) .

شاهد عليه يا واد يا بدوى . ؟

بدوى : يا صاحب السمو مرش كده ، معلش .

عوف : بس اوعى انت .. إن ما خر شيمته .. أنا مجنون يا واد .
(يقطع المشلع والتاج) .

بدوى : يا صاحب السمو .

عوف : اوعى بقولك .. أنا مجنون يا واد ؟

عادل : جاي يا مولاي .

عوف : أنا قابست يا أولاد الهرمه .. أنا مجنون يا واد .

السفير : يا هوه من فضلكم .. أنا فين دلوقت ؟ . فى بلاط أمير ؟
بقى دا هو ملك ؟ أم شيخ خفر !

عوف : مرش حاجبك ؟ . . خش يا حبيبي ، خش .

(يهجم على السفير . يبهذهله) .

السفير : خبر أسود .. دا ناوى يعملها وياى .. اوعى من رشى (يجرى)

عوف : (هم بالجرى وراه.. يمنعه بلوى) أنا أوريكم السير يطلع
منين ، يا قبحا يا قلايلات الأدب .. المركوب ييرف في
رجلى .

بلوى : إيه دى يا مولاي الشغل بتاعك ده ؟

عوف : مش عاجبك انت راخر ؟

بلوى : (يخرج جرى) (٤٠) .

ولا يفكر عوف في إيداء الوزير الذى أساء إليه ، لأنه طيب رحيم . وعندما
يأتى رفاق « الورشة » لزيارته ، يوزع عليهم أرفع مناصب المملكة . ومثلما كان يحدث
في أعياد المخفلين Feast of Fools في العصور الوسطى — حيث يقود زعيم الشمس
أصحابه إلى مقاعد كبار رجال الدين ، لكي يهزأوا بالقداس — كذلك يقلد العمال
البسطاء أرفع المناصب في مملكة سنغافورة ليسخروا من أجهزة الدولة عن قرب .

صرعان ما ينهى الحفل ، ويتنحى عوف عن العرش المغتصب . وعندئذ
يستولى الأمير الشرعى على السلطة ويستتب النظام . وهذه المسرحية يصدق عليها
ما قاله الأراديس نيكول « Allardyce Nicoll » عن مسرحية « جعجعة بلا طحن »
Much Ado About Nothing « قصبها الرومانسية تمضى في عالم خيالى ، وهو
أيضاً مجال الواقع ، حياة كل يوم » (٤١) . وبالمثل يمتزج الواقع بالخيال في مسرحية
« لو كنت ملك » لكي يعطينا عالماً مثالياً ، حيث تكون الغلبة في النهاية للقيم السامية ،
كالحب والعدالة والنظام والقانون . إن الأمير الجديد يتصف بالحكمة والشفقة

(٤٠) « لو كنت ملك » .

Allardyce Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory* (London : (٤١)

George G. Harrap & Co. Ltd., 1962). p 136

والرحمة . فقد عاش بين ققره. أمثال « خوف » ، وهو يعلم أن وراء مظهر عوف الخشن القاسى ، قلباً نقيّاً طيباً لا يعرف الغش أو النفاق . وبذلك يكافئ الأمير المختصب زعيم المخفلين ، ويجزل له العطاء ويوجه الأميرة « قمر » . على حين يتزوج الأمير من فتاة فقيرة بسيطة أخلصت في حبه ، ولم تكن تفكر قط في أن تصبح ملكة . وهكذا تنصيرطية وبساطة الفقراء ، الذين يمثلهم عمال « الورشة » ، على مدينة بلاط ستغافورة وزيفه . لقد تخيل المؤلف صورة الإنسان الفقير الذى يمثل عوف على غرار الصورة التى تعد الفقر خيراً من الغنى ، والبساطة أنقى من التبرج ، ولحب أرفع من الأثانية .

وعلى الرغم من مثالية عوف فهو ليس مجرد نموذج أو امرأة للإنسان النافه، بل إنه شخصية حية . وهو يرمز إلى ما ستكون عليه سيكلوجية بطل المرحلة المتأخرة عند الريحاني ، فهو يتمتع بحقة الظل التى لا تفارقه حتى في أخرج المواقف والأزمات . إن الشخصيات الأخرى تشبه تماماً . ونجد أن العمال - بصفة خاصة - عبارة عن « بورتريهات » حية : فهم أشداء ، يناولون نصيبهم من اللذات يمحون في صخب ، يتبادلون أقلع الشاتم . أما قمر فهى ، صورة للأثانية والانهازية والجنس . والأمير صورة أخلاقية مقنعة لحاكم طيب ، ولا يتخلو مسلكه من روح النكته . وحدير بالملاحظة ، أن هذه المسرحية تتضمن بذور الساتير ، التى بلغت نضجها في مسرحية « حكم قراقوش » ، فيما بعد .

وكانت « لو كنت ملك » هى الأوبريت الأخيرة في تلك الفترة . فقد انتهى عقده مع مسرح « برتانيا » في شهر يولية . ذلك أن خلافاً دب بين الريحاني والحاج حنفى مدير المسرح ، رفض الأخير على أثره تجديد العقد ، بل إنه أخذ يطالبه بدفع أجور حفلات « الماتينه » ، التى كان الريحاني قد واطق على سدادها ،

حتى لو ألغيت هذه الحفلات لعدم إقبال الجمهور . ولا لم يكن الريحاني قادراً على سداد المبلغ المطلوب ، وقدره ٧٢٠ جنيهاً ، فقد اضطر إلى ترك ديكوراتهِ وملايسهِ^(٤٢).

كل هذا أفضى بالريحاني إلى حالة نفسية سيئة ، مما جعله يفكر في القيام برحلة جديدة ، كما اعتاد أن يفعل — من قبل — في مثل هذا الموقف ، متطلماً من وراء رحلته إلى تحقيق أهداف ترفيحية ومادية . وكان قد علم أن أمريكاجا الجنوية تضم جالية عربية ضخمة ، سوف ترحب بقدوم فرقة عربية مثل فرقته . وقبل أن يسبح الريحاني ، اتخذ قراراً آخر يفوق الأول أهمية ، وهو أن يتزوج بديعة مصابني . وكانت عندما أبدى رغبته في إتمام الزواج منها تقيم مع صديقها الثرى في مسكنه . فتوجه إليها ، وطلب منها أن تنصرف معه ليتزوجها ، ووافقت بديعة لكنها — كما تروي في مذكراتها — كانت تعد هذه الزيجة تنطوي على تضحية من جانبها ، لأنها سوف تحرمها من الحياة الرغدة التي كان يوفرها لها صديقها ، من أجل حياة بوهيمية غير مستقرة تعيشها كزوجة للريحاني^(٤٣). وفي ١١ سبتمبر سنة ١٩٢٤ تم زواجهما^(٤٤). وفي أواخر ١٩٢٤ ، أبحر الريحاني وزوجته إلى البرازيل ، وبصحبه بعض أعضاء فرقته على ظهر السفينة « غاربالدي » . وهذا وصف طريف للرحلة ، كما جاء في مذكرات الريحاني :

« سارت غاربالدي تهكع بنا ، موجه تشيلها ، وموجه نمطها ، إلى أن اجتزنا مضيق جبل طارق ، ودخلنا مياه المحيط . وهنا كان

(٤٢) نجيب الريحاني ، مذكرات ص ١٤٣ .

(٤٣) مذكرات بديعة مصابني . إهداء نازك باسيل (بيروت : ١٩٥٩) ص ٢١١-٢٤٤ .

(٤٤) « نجيب الريحاني وبديعة مصابني » ، مجلة التياترو (سبتمبر ١٩٢٤)

«الغلب الأزلى بل هنا كان التحقيق العملى للمثل المعروف ، وهو
« كالريشة فى مهب الريح » .. أى واقه ريشة !

« ولكى تفهم قيمتها فى المحيط ، أقول إنها قضت بنا فيه ،
أو قضينا بها فى المحيط خمسة وعشرين يوماً ، فى حين أن غيرها من
يواحر خلق الله بقطع هذه المسافة فى أسبوع .

« كان هذا حال « غاريبالدى » . أما ركبها فربنا ما يورى
علم ولا حبيب . ملك دوار البحر « بديعة » فلم تعرف رأسها
رجليها . وطرح «التونى» و « فريد صبرى » أرضاً ، لكن أرض إيه ؟
هى فين الأرض ؟ قول طرحاً خشياً !! .. وهذه كانت حالة الركاب
جميعاً ، فهى لم تكن مقصورة على زملائى ، ولم يكن بين الجمع
إلا فرد واحد ، لم يستطع البحر ولا دواره ، بل لم تستطع «غاريبالدى»
« بنجاية » قدرها أن تؤثر فيه أى تأثير ، فكان يغدو ويروح واضحاً
يديه فى جيوبه ، ضاحكاً من هذا ومن ذلك ممن كانوا يتلقحون
فى الممرات .. هذا الفرد الواحد هو أنا .

ولكن ما ذنبى وقد خلقت منى الأقدار « سندباداً بحرياً » فى آخر
الزمن ؟ ولقد كنت أنتهز فرص هلو البحر ، فأجمع زملائى وأسايم
يعمل بروقة .. على رواية « هملت » وغيرها من « الدرامات » ،
لأن الموقف لم يكن يتجمل عمل بروقات كوميدية !!

وبعد هذه النكبات الملحمات ، شاهدنا أرضاً عن بعد ، فقلت :
« الله يرحمك ياخوستوف كولوب وبحسن إليك . ولو إنك كنت
السبب فى المزار الذى شربناه من حفيدكم المحترمة « غاريبالدى »

إذ لولا أنها طلعت في منح حضرتكم فاكشفتم أمريكا ، ما فكرت
في التزوح إليها !!»^(٤٥).

كانت مفاجأة سارة للريحاني إذ اكتشف أنه معروف للطوائف السورية
في سأن باولو والبرازيل ، بل وجد لديهم «كشاكش» محلية أيضاً . في البرازيل
كان جورج استاني وهو سوري الأصل يمثل مسرحيات الريحاني القديمة ،
وقد أطلق على نفسه : «كشكش البرازيل» . وفي الأرجنتين كان يوجد «كشكش»
آخر يمثل جبران طرابلسي^(٤٦) . أما كشكش بك الحقيقي وعروسه الجميلة ،
فقد استتبلا بحفاوة في ريودي جانيرو ومونتيفيديو^(٤٧) ومثلت الفرقة في هاتين
المدينتين فصولاً من أوبريتات المواسم الماضية . وفي أثناء عودة الريحاني وعروسه ، توقفا
في باريس ، حيث أمضيا أسبوعين ، اتفاقاً خلالهما معظم أرباحهما^(٤٨) . ولم يكن
يعنيهما - كعروسين - سوى أن يستمتعا بهذه الأيام . لكن المستقبل أوشك أن يتلبد
بالغيوم .

وحاد الريحاني وبديعة في ٢٥ أكتوبر ١٩٢٥ ، بعد حوالى عام من مغادرة
مصر ، وكان في انتظارهما بميناء الإسكندرية أمين صدق ، الذي كتب
للريحاني مسرحيات «الأيه دي روز» . وكان صدق قد اختطف مع الكسار ،
وأبدى رغبته في معاودة نشاطه مع الريحاني . ووافق الريحاني ، لأن بديع خيري
- الذي كان مختصاً بكتابة مسرحيات فرقة الريحاني - كان منشغلاً بتأليف أوبريتات
الكساو . فاشترك الريحاني مع صدق في تكوين فرقة للأوبريت ، مقرها «دار التمثيل

^(٤٥) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٤٤ .

^(٤٦) «نجيب الريحاني في الأرجنتين : مجلة التياترو» ، عدد ٢ (نوفمبر ١٩٢٥) ص ٢ .

^(٤٧) مذكرات ، ص ١٤٩ . ^(٤٨) مذكرات ، ص ١٦٤ .

العربي) (مسرح منيرة المهدية). وترجم صديق أوبريتين فرنسيتين شافنتين بباريس. هما : «الليل والنهار» *Le Jour et la Nuit* ، التي اقتبسها باسم : «**قنصل الوز**» ، ومثلت في ديسمبر ١٩٢٥ .. والثانية *Les Vingt Huit Jour de Clarette* التي اقتبسها بعنوان ، «**مراقى في الجهادية**» ، وقد مثلت بعد قليل ^(٤٩) . وفي ليلة افتتاح «**قنصل الوز**» استقبل الجمهور الريحاني استقبالا حاراً ^(٥٠) .

ولم يدم التعاون بين الريحاني وصديق طويلا ، فقد انفصلا بعد شهرين في فبراير ١٩٢٦ ^(٥١) . وفي نفس الفترة ، تشاجر الريحاني مع بديعة وانفصل عنها ، وذهب كل منهما إلى حال سبيله . فافتتحت بديعة صالة «موزيك هول» وكانت قد اشتهرت في ذلك الحين كغنية وراقصة . أما الريحاني فقد مضى في طريق مغاير تماماً .

وفي تلك الفترة ، تضاءلت تلك الشعبية التي كان يتمتع بها الريحاني في مرحلة الاستعراض ، عندما كان يعمل في الميدان بلا منافسة . وأصبح يتقاسم جمهور المسرح مع الفرق الأخرى . والأنكى من هذا أنه اضطر أيضاً إلى خوض منافسة عنيفة ، من نوع مختلف تماماً ، هو الميلودراما . فقد أدخل يوسف وهي عن طريق الميلودراما انجهاً وأسلوباً جديدين في المسرح المصري ، منذ أن شرع يقدمها على المسرح عام ١٩٢٣ ، وصرعان ما أصبحت الميلودراما أكثر الألوان

(٤٩) حديث مع جوزيف دغول .

(٥٠) محمد عفيف ، «قنصل الوز» ، مجلة التياترو ، عدد ٤ (يناير ١٩٢٦)

ص ٢٣ . انظر أيضاً : «قنصل الوز على مسرح دارالتشكيل العربي» ، مجلة روز اليوسف

(٤ يناير ١٩٢٦) ، ص ١٠ .

(٥١) مجلة روز اليوسف (١٥ فبراير ١٩٢٦) .

شعبية في المسرح المصري، في منتصف العشرينات. ولع اسم يوسف وهبي.. كأشهر ممثلي تلك الفترة بلا منازع. ولما لم تصمد أوبريتات الريحاني أمام منافسة ميلودرامات وهبي، فقد قرر أن يلقي وهبي على أرضه.

بهذا نصل إلى نهاية مرحلة أخرى في تطور فن الريحاني، وهي مرحلة خطيرة وحرجة. فقد غلت الأوبريتات أسس الفن الكوميدي الناضج عند الريحاني، وهبت ليزوغ رؤياه الأخلاقية. ولقد رأينا - من حيث الحبكة - كيف أخذ الحدث «الفانتازي» الخارجي في مسرحياته ينكمش أمام زحف الواقعية النامية. من هنا يظهر التناقض الشديد بين «الليالي الملاح» و«لو كنت ملك». فالحدث وإن ظل مسيطراً، إلا أن الشخصية بدأت تبرز واضحة المعالم. ويلاحظ أن ظهور بطل كوميدي من الحياة الواقعية من شأنه أن يهدد سيطرة الحدث. فنحن نتيين في شخصية عوف عند الريحاني، خصائص واقعية صميمة. وبرغم ما تحفل به مسرحية «لو كنت ملك» من أغان ولوحض، فإنها غنية بشخصياتها المرسومة بدقة.. وأخيراً، تكشف تلك الأوبريتات عن اهتمام الريحاني المتزايد بالموضوعات الأخلاقية، كالحب وعلاقة المال بالسعادة، وشرور المال.. وهو موضوع أهم الريحاني بمعالجته أشد الاهتمام.

وسنرى - في السنوات التالية - أن القشل والإحباط ظلّا مصدر إزعاج للريحاني.. وكان مقدراً أن يمر وقت طويل قبل أن يتمكن الريحاني من استجماع قواه والمضي في طريقه قديماً.

١٠ الفصل السادس

مرحلة القوضى الفنية ١٩٢٦ - ١٩٣١

لم يرق الریحانی بنشاط منتظم بین عامی ١٩٢٦ و ١٩٣١ . فقد تاه فجأة خط النمو المطرّد ، الذی کنا نتابعه ، وسط جو مشحون بالاضطراب الفنى والمتاعب المادية والأزمات العاطفية . وقد افتقدنا هذا الخط من قبل ، عندما قرر الریحانی أن یهجّر الکویتیا إلى المیلودراما . ولم یکن القرار غریباً برغم عنصر المفاجأة ، إذ کانت المیلودراما تشق طریقها بنجاح مترايد منذ أن تبناها مدافعها الجریء یوسف وهبی ، عام ١٩٢٣ . وكانت هی الأخرى قد ظهرت فی أعقاب الثورة الوطنية ، فی وقت بدأت مصر تدرك فیمعنی المساواة الاجتماعية . ومنذ أن هبطت المیلودراما بالانفعالات والأحداث إلى مستوى الإنسان العادی ، فقد صادفت استجابة فورية فی نفوس الجماهير . فلأول مرة فی تاریخ المسرح الحادّ فی مصر ، تشاهد الطبقة المتوسطة صورتها فی مسرحیات اجتماعية معاصرة . وإذا کان یوسف وهبی قد أخرج میلودرامات أوربية عديدة لدوماس الابن Dumas, fils ، وبرنشتین Bernstein ، وباتای Bataille وآخرین ، فإنه هو الذی قدم للجماهير المصری أول دراما اجتماعية بالعامية ^(١) . وعلى عکس مسرحیات أبيض التاريخية القصصی ، کانت

(١) انظر النص . وهو میلودراما بعنوان « الذبائح » ، کتبها « أنطون یزیک » ، ومثلت عام ١٩٢٥ . وتتأول المسرحية المصائب الی حلت ببعضی بسبب عناد أبیه . =

ميلودرامات وهى بالرغم من تعقد موضوعاتها وعنف أحداثها وأبطالها الأشرار ونهاياتها السعيدة أشبه بنسمة هواء منعش في حجرة خائقة .

وقد أثني الناس على وهى في كل مكان ، لأسبياً في الأماكن التي كان أهل الفن يرددون عليها ، كمقهى « فينكس » Phoenix بشارع عماد الدين ، حيث كان الريحاني يمضي أوقاته ، بعد انفصالة عن أمين صدقي . وفي الوقت نفسه ، كان يفكر في اتخاذ قرار بشأن مستقبله . لم تكن له فرقة (إذ كان قد حل فرقة قبل سفره إلى أمريكا الجنوبية) ، ولا بظلة (بعد أن تركته بديعة لتعمل في صالونها) ، ولا مؤلف (لانشغال خيرى في كتابة أوبرينات الكسار) ، ولا مسرح (لأن « الأجسيانا » ، الذي أطلق عليه « برنتانيا » الجديد ، كانت تشغله المطربة الشهيرة منيرة المهدية)^(٢) . ولابد أن الحديث عن وهى كان يثير الريحاني ، الذي كان - فوق ذلك - يطمع دائماً في أن يصبح ممثلاً تراجيدياً . لهذا كان يعتقد اعتقاداً راسخاً ، وبخاصة بعد نجاحه في مسرحية « ريا وسكينة » ، بأنه قادر على تمثيل الأدوار الجادة بإتقان .

وذات يوم ، بينما كان الريحاني جالساً بمقهى « فينكس » ، بلغته أنباء بأن نجوم فرقة وهى قد اختلفوا مع صاحبها ، وانسحبوا منها^(٣) . ووجدوا

= والشخصية الرئيسية هي شخصية لولاء متقاعد بالجيش المصري، يصف بصلاية لاثلين . وقد أحب - حيناً كان ضابطاً صغيراً فتاة مصرية ، ثم هجرها ليتزوج من أوربية . ولم تكن زيجة موفقة ، لأن الزوجة كانت تريد أن تعيش حرة نفسها ، مما أدى إلى قيام مشاحنات مستمرة بين الزوجين . فترك الضابط العجوز أسرته ، ليمود إلى حبه الأول ، بعد أن أصبح غير قادر على مواصلة هذه الحياة . ولم يكن حبه في هذه المرة أكثر توفيقاً منه في المرة الأولى . لكن الابن يجد أن الحياة صارت مستحيلة بعد انفصال أبويه ويقتل . عندئذ تقتل الأم زوجها انتقاماً لابنها .

(٢) نجيب الريحاني، مذكرات، ص ١٦٨-١٦٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

الريحاني فرصة ثمينة ، قبادر باقتناصها ، وتعاقد معهم جميعاً ، وقرر لهم أجوراً أعلى من أجورهم السابقة ^(٤) . واستطاع بذلك تكوين فرقة من أقدر ممثلي الميلودراما ، وعلى رأسهم : روز اليوسف ، وعزيزة أمير ، ونسى فهمى ، وسيرينا إبراهيم ، وحسن البارودى ، وحسين رياض ، وأحمد علام ^(٥) . بقيت مشكلة العثور على مسرح . وكانت هناك صالة خالية مجاورة لمسرح « رمسيس » وملحقة بمقهى اسمه « رادبوم » ، فاستولى عليها الريحاني وحظا - خلال شهرين - إلى مسرح جيب أنيق ، وزينه بديكورات بدیعة ، وأطلق عليه « مسرح الريحاني » ^(٦) وكان هذا المسرح - الذى صمم على طراز « تياتردى كارتيه » *Théâtre de Quartier* بباريس - يضم صالة صغيرة مستطيلة بها ٢٠٠ مقعد ، يحيط بها ١٢ بنوارة و ٢٠ لوحة ، كُسيَت جميعاً بالقطفة الحمراء ^(٧) . والواقع أن القاهرة لم تشهد من قبل مسرحاً بهذا الشكل .

بقيت أمام الريحاني خطوة أخيرة ، هى الاستعداد لتقديم مسرحيات مناسبة . فوقع اختياره على ست مسرحيات أوربية مشهورة ، وعهد إلى بعض المترجمين بمهمة نقلها إلى العربية الفصحى ^(٨) . كما كلف أنطون بريك بتأليف مسرحيتين ^(٩) وفى يونية ١٩٢٦ ، أعلن عن مشروعه الجديد ^(١٠) . لكن هذه الأنباء قوبلت

(٤) « فرقة الريحاني الجديدة » ، مجلة روز اليوسف (٢١ يولية ١٩٢٦) ص ٦ ، ٧ .

(٥) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٦٩ .

(٦) المرجع السابق .

(٧) حديث مع جوزيف دخول .

(٨) مذكرات ، ص ١٧٠ .

(٩) « مشروع ضخم » : مجلة المسرح عدد ٣٢ (٢٨ يونية ١٩٢٦) ص ٦ .

(١٠) « فرقة نجيب الريحاني » : مجلة روز اليوسف (٧ يولية ١٩٢٦) ص ٦ .

بازدواء وتشكك . وسأعلم أحد الكتاب باستهزاء : « هل يطمع كشكش في أن
ييكنا كما أضحكنا طوال هذه السنوات؟ » .. وأعرب آخر عن ارتبابه في
مقدرة الرّيحاني على تمثيل الأدوار الجلادة قائلا :

« ... ونجيب الرّيحاني ، هل له هو أيضاً شخصية بارزة فوق
المسرح ؟ أما « كش كش بك » فتعم ، فهو الكل في الكل .
ولكن نجيب قد نتف لحية « كش كش بك » وأقسم ألا يعود
إلى الجبة والعمامة والقفطان ... فهل له ماض في (التمثيل الجدي)
يبرر الإجابة بلا أو نعم ؟ ! ... دور واحد هو كل ما يفخر
به أو قل دورين : « مرزوق » في « ريا وسكينة » ودوره في رواية
« البرنيس » . وليس في هذين الدورين ما يسمح بأن نخلع عليه
لقب : ندى الشخصية البارزة » ! (١١)

على الرغم من هذه البداية غير المشجعة ، فقد افتتح الرّيحاني مشروعه الجريء
في أول نوفمبر ١٩٢٦ ، مسرحية « المتجردة » L'Insoumise — لير فروندى
Pierre Frondaie وترجمة فؤاد سليم (١٢) — التي مثلت لأول مرة بمسرح « أنطوان »
(Théâtre Antoine) بباريس عام ١٩٢٢ . وكان الرّيحاني موقفاً في اختياره .
والفكرة الأساسية في هذه المسرحية هي حكمة الشاعر الإنجليزي كبلنج Kipling ،
القائلة « بأن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبداً » . وتدور أحداث المسرحية
في بيئة من الأرستقراطية الباريسية المعاصرة ، حول غرام عنيف بين سيدة فرنسية

(١١) « من الفائز بين الاثنين » مجلة روزاليوف (٢٨ يولية ١٩٢٦) ص ١١ .

(١٢) مجلة المسرح (١٥ نوفمبر ١٩٢٦) .

تدعى «فايين» (روز اليوسف)، وبين أمير مراكشي يدعى «فاضل» (الريحاني). وكان الأمير - على الرغم من تفرجه، بحكم السنوات الطويلة التي أمضاها في أوروبا، لا يزال محافظاً على طباعه الشرقية. فعندما توجه فايين إلى صديقها القديم دعوة بريئة ليتناول معها العشاء، تنهش الغيرة قلبه، ويطلب منها إلغاء الدعوة. لكن فايين كانت امرأة عنيدة أبية متحررة، ترفض الامتثال لأى أمر حتى لو صدر عن زوجها. فيقرر «فاضل» هجر زوجته، ويعود إلى وطنه المغرب. وهناك يودع أسلوب الحياة الغريبة، ويعيش حياته الأولى كالك إقطاعى وسيد للحريم والسيّد. لكن فايين تلحق به، وهى تأمل عودة العلاقات بينهما. إلا أن فاضل يصر على امتلاكها تماماً، ويجعلها تعيش سجيناً قصره. غير أن غريزة الحرية عند فايين لا تلبث أن تتغلب (على) حبها لفاضل، وتفر عائداً إلى فرنسا، فيلحق بها هناك ويقتلها^(١٣). وبذلك تنتصر لإرادة الرجل الشرقى في امتلاك زوجته والسيطرة عليها. وعلى هذا النحو، تمدّننا المسرحية برؤية صحيحة للصراع الدائر بين الطباع الغريبة والطباع الشرقية. كما أنها تنجح في رسم صورة دقيقة لشخصية فايين، التى تدرك فى النهاية أن الحرية أقل أهمية من الحب، وأنها ارتكبت حماقة حين ضحت بسعادتها من أجل مُثُل غريبة.

وقد أكدت ليلة الافتتاح صدق المخاوف التى كانت تراود البعض، فقد استقبل الجمهور مشروع الريحاني الجليلد بتشكك، مع أن أحد النقاد المتعاطفين مع الريحاني والمتحمسين لإنتاجه الجليلد، قد حرص على أن يسجل رأيه في المقال الآتى:

«المتردة» على مسرح الريحاني

أخيراً ، في مساء الاثنين أول نوفمبر ، تحقق حلم وتعت المعجزة ،
 وفتح مسرح الريحاني أبوابه ، ورفع الستار عن نجيب الريحاني وقد
 رمى عنه لحيته وعمامته . ومثلت الفرقة رواية المتردة للكاتب بيير
 فرونديه . مثل نجيب دور بطل الرواية « فاضل الورجلى » المركشى ،
 فدهش الجمهور إذ رأى نجيب الريحاني - الذى ظل يقفز ويقهقه على
 عشر سنوات كاملة - يحب ويغار ويتألم ، ثم يثور فيقتل . . عواطف
 عنيفة متباينة ترسم على وجهه ، حركات طيبة ليس فيها شيء من
 التكلف . . كانت هذه صلعة نالت من كبرياء المتفرج . نجيب
 الريحاني الذى أضحكه في شخصية « كشكش ييه » قد استطاع أن يؤثر
 عليه ، وأن يبعث في نفسه شيئاً من الوجوم والحزن الهادئ ، وأن
 يرغمه على النظر إليه وإلى تمثيله كما ينظر إلى أى ممثل من ممثلى
 الطبقة الأولى ، الراسخى القلم فى تمثيل الدرام .

تأثر الجمهور بالرغم منه لأنه لم يكن يريد أن يتأثر . ولست أفشى
 سراً إذا قلت إنهم حين ازدحموا تمثيل « المتردة » مساء الاثنين إنعما
 ذهبوا مستعدين لأن يمسكوا جنهم من الضحك من نجيب ، مثل
 الدرام الجليد ! . . شيء من هذا لم يحدث ، وخرج نجيب من
 المعركة الفاصلة مرفوع الرأس ، موفور الكرامة . حقيقة ، هنا
 وهناك ، بين لحظة وأخرى - فى مواقف عنيفة - أفلت من نجيب

قياد أعصابه ، فلبت منه حركتان أو ثلاثة ذكرتنا بههذه القديم ،
ولكن لم ترد على أن جلبت ابتسامة بريئة» (١٤) .

ومع ذلك ، فإننا نعلم - من رواية أخرى عن هذا العرض - أن الجمهور كان يسخر علناً ويطلق الضحكات بلا مبرر . وقد تألم الريحاني أشد الألم من مسلك الجمهور ، حتى إنه أخذ يبكى في حجرة الملابس (١٥) . وزاد الموقف حرجاً أن الفكرة الأساسية قد أسىء فهمها ، حين حسب البعض أنها تسخر من مظاهر الحياة الشرقية (١٦) . كما انتقدها البعض الآخر لوجود عيوب في الإخراج وفي الأدوار الثانوية (١٧) . ولم يتجاوز إيراد المسرحية في أسبوعها الأول ٤٢ جنبها (١٨) . ولم يكن العرض الثاني أحسن حالا من الأول . وهو ميلودراما شعرية لمايترلنك Maeterlinck ، بعنوان « مونا هانا » Monna-Vanna (١٩) ، من ترجمة

إبراهيم المصري . ويبدو أن اختيار المسرحية كان موقفاً ، فقد أحسن المترجم نقل لغتها الرقيقة البليغة إلى العربية الفصحى . وجاءت أحداثها العنيفة المحبوكة مناسبة لميلودراما تخاطب الجمهور . وتقع أحداث المسرحية بمدينة « بيزا » (١٤) « المتردة على مسرح الريحاني » مجلة روز اليوسف ، عدد ٤٥ (١٠ نوفمبر ١٩٢٦) ، ص ١٤ .

- (١٥) المتبلى : نجيب الريحاني ، ص ٩٦ .
(١٦) عبد المجيد حلى ، « رواية المتردة على مسرح الريحاني » مجلة المسرح عدد ٤٦ (٨ نوفمبر ١٩٢٦) ص ٢٠ .
(١٧) المرجع السابق .
(١٨) عبد المجيد حلى : « كيف انحلت فرقة الريحاني وما سبب الإخلال لخبره والتاريخ » مجلة المسرح (١٤ ديسمبر ١٩٢٦) .
(١٩) مجلة المسرح (١٤ أكتوبر ١٩٢٦) :

الإيطالية ، في القرن الخامس عشر . وهي تتناول موضوعاً عاطفياً شيقاً خلاصته ، أن « برنزفال » Primvalle (الريحاني) قائد جيش فلورنسا ، يبدى استعداده لرفع الحصار عن فيزا ، بشرط أن تأتي إليه « موناغانا » (روز اليوسف) زوجة الحاكم الجميلة — في « خيمته » ، وهي مرتدية معطفها فقط . وحين تلقاه موناغانا يعبر لها عن إعجابه وافتتانه بها . ولكنه — ومع ذلك — يعيدها إلى فيزا دون أن يمسه . لكن زوجها الفيور لا يصدق ذلك ، فيلقى القبض على برنزفال . وتراجع « موناغانا » أمام إصرار زوجها وتقره على ظنونه ، وتوجه إلى زنازة برنزفال بحجة الانتقام منه ، ولكنها تطلق سراحه وتربط مصيرها بمصيره ^(٢٠) . ولم تفر هذه المسرحية أيضاً بإعجاب الجمهور . وقد صرح النقاد بأن الريحاني ارتكب أخطاءً في الإخراج ^(٢١) .

وفي العرض التالي ، قدم الريحاني فودفيل فرنسي . بعنوان « الجنة » Le Paradis التي مثلت من ١٢ إلى ٢٥ نوفمبر ، ثم أتبعها « بكميدي » — « دrama تيك » ، بعنوان « القصص » . ولم يؤد عرض هذه المسرحية إلى تحسن يذكر على موقف الفرقة ، وبعطت الإيرادات بشدة ، مما اضطر الريحاني إلى خفض مرتبات الممثلين بنسبة عشرين في المائة ^(٢٢) . ولم ترق المثلثة الأولى روز اليوسف هذا الإجراء ، وبادرت بشن أولى حملاتها العديدة على الريحاني في صحيفتها . وأخيراً ، اضطر الريحاني إلى وضع حد لمشروعه ، وحل فرقته في ٢٩ نوفمبر ، بعد أربعة أسابيع فقط

Joseph T. Shipley, *Guide to Great Plays* (Washington D.C. : Public Affairs Press, 1956), p. 407.

(٢١) « الأهرام » انظر من ١٢ إلى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ .

(٢٢) مجلة المسرح (١٤ ديسمبر ١٩٢٦) .

من الافتتاح^(٢٣) .

وقد خرج الريحاني من هذه التجربة مفلساً ، فقد اضطر إلى اقراض مبالغ كبيرة ليتمكن من إخراج برامج جديدة لم يكن يستطيع تمويلها . وجاء في مذكراته ، أنه كان مدينًا بـ ٤١٠٠ جنيه ثمانية وعشرين شخصاً^(٢٤) عندما حل فرقته . وكان قد أتفق نصف المبلغ في تغطية نفقات الإخراج وحده . وهناك عوامل أخرى أدت إلى فشل هذه التجربة ، وهي ضعف إدارته للفرقة . فبعد مرور عدة أيام على الافتتاح ، انسحب بعض الممثلات والممثلين وعادوا إلى فرقة يوسف وهي^(٢٥) . وفي ليلة الافتتاح ارتفع الستار بعد الموعد المحدد بساعة ، لأن روز اليوسف ، كانت معتلة المزاج ، ولا ترغب في الظهور على المسرح ! . . على حين هدد ممثل آخر بترك الفرقة نهائياً . وكمن من خلات قوبلت بالصخب والوجوم ، وكان المشاهدون يقاطعون العرض بالصياح والضجيج . وكانت التذاكر تباع مرتين ، كذلك لم يكن الإداريون متعاونين مع الريحاني^(٢٦) .

وقد فسر البعض ما حدث بأنه مؤامرة دبرها يوسف وهي^(٢٧) ، الذي كان يخشى منافسة مسرح الريحاني له^(٢٨) . لكن هذا الاتهام لا يستند إلى دليل .

(٢٣) «ضحايا الريحاني» ، مجلة روز اليوسف ، عدد ٥٨ (١٥ ديسمبر ١٩٢٦) ص ١٢ .

(٢٤) نجيب الريحاني مذكرات ، ص ١٧٢ .

(٢٥) للمرجع السابق ، ص ١٧٠ .

(٢٦) «رواية مؤلفانا ، على مسرح الريحاني» : مجلة المسرح ، عدد ٤٧

(١٥ نوفمبر ١٩٢٦) ، ص ٢ . انظر أيضاً «انحلال فرقة الريحاني مجلة روز اليوسف (٨ ديسمبر ١٩٢٦)» .

(٢٧) مجلة المسرح (٨ نوفمبر ١٩٢٦) ص ٢ .

(٢٨) «كساد الموسم الحالي وتدهور الفرقة المصرية» : مجلة روز اليوسف ، عدد

٥٩ (١٥ ديسمبر ١٩٢٧) ص ١٥ .

وفي تقديري أن العامل الأساسي في فشل خطة الريحاني هو عدم تقبل الجمهور إياه في الأدوار الجادة ، بعد أن انطبعت صورته في أذهانه وهو يمثل أدوار « كشكش بك » و « أبي الحسن » و « عوف » .

ولم تكن صحيفة « روز اليوسف » - التي كانت بطة الفرقة تمتلكها - تقدر هذه الظروف ، فانهالت هجماتها على الريحاني ، وأخذت تعدّ مساوئه وتبالغ في ذكر أخطائه . وقد أثارت المثلة الأولى ضجة بشأن « معاملاته المالية » ، ونشرت حديثاً مع بديعة مصابني ، جاء فيه أن نجيب الريحاني وعدها بالحرية التامة إذا منحته ٢٥٠ جنيهًا . وقالت بلطوعة إن هذا هو ثمن حريتها . وقد وردت إشارة في نفس العدد إلى أن الريحاني كان مدينًا لروز اليوسف بمرتب شهر وقدره ٧٦ جنيهًا (٢٩) .

وقد أدت هذه الحملات ، وما صاحبها من خيبة الأمل بسبب فشل الريحاني في محاولته مع الميلودراما ، إلى تحطيم معنوياته وتبديد أحلامه . ومنذ ذلك الوقت ، تحول أسلوب الريحاني المثالي المجدد - الذي كان يتبعه في المراحل المبكرة - إلى التهكم المرير . وفي الأعوام التالية ، كان اهتمامه منصباً على سداد ديونه ، ومن ثم نراه يكرس نشاطه لإخراج مسرحيات مربحة . لكنها كانت مهمة شاقة ومحفوفة بالمصاعب ، بسبب ظروف المسرح في ذلك الوقت .

ويمكن القول - بوجه عام - أن النشاط المسرحي أخذ يتقهقر بصورة خطيرة في أواخر العشرينات (٣٠) . فقد بدأ الجمهور يفقد اهتمامه بالمسرح ، لانصرافه

(٢٩) « بديعة مصابني ترفض الصلح مع نجيب الريحاني » ، مجلة « روز اليوسف »

(١٥ ديسمبر ١٩٢٦) .

(٣٠) « المسرح المصري في طريق الانحلال وما يجب عمله » : صحيفة « السياسة » ،

عدد ١٠٦ (١٧ مارس ١٩٢٨) .

إلى مجالات أخرى للتسلية . ففقد يوسف وهبى - مثلاً - نسبة كبيرة من جمهوره على أثر الزيارات المتتابعة للفرق الأجنبية كالكوميدى فرانسير^(٣١) . وفى عام ١٩٢٥ ، قامت أول محاولة منظّمة لإنتاج فيلم مصرى ، وأبدى الجمهور تحمسه للأفلام الصامتة ، كفيلم « ليلى » (١٩٢٧)^(٣٢) . وقد صادفت الأفلام الأمريكيتة إقبالا جماهيرياً ، واجتذبت هى والأفلام المصرية نسبة كبيرة من جمهور المسرح . كذلك أقبل الجمهور على عروض « الميوزيك هول » ، لما كانت توفره للمترج من متعة سهلة ، مما كان له أسوأ الأثر على نشاط المسرح وبخاصة الكوميدى . وقد تعرضت « الميوزيك هول » - التى شهدت المظاهر الأولى للكوميديا بعد الحرب العالمية الأولى - لمزاحمة الاستعراضات الموسيقية للمسرح الكوميدى . فلما افتتحت بديعة مصابنى صالاتها عام ١٩٢٦ ، استطاعت أن تجتذب الجماهير إلى عروض « الميوزيك هول » ، بأن أضافت إليها الأغنية والإسكتش والمونولوج والرقص البلدى والغناء الشرقى وموسيقى التخت ، فهى بذلك توفر للمترج تسليّة أشد روعة من عروض المسرح الكوميدى^(٣٣) .

إذن ، لا عجب فى أن نرى الريحافى - حيث عاد إلى الكوميديا - قد أخذ

(٣١) أحمد بليغ ، « المسرح المصرى وما علة فى عهده الأخير » ، صحيفة « السياسة » ،

(٢٢ سبتمبر ١٩٣٠) ص ٢٤ .

(٣٢) Landau, Studies, p. 159.

(٣٣) كان جمهور المسرح ، ومطلعه من الرجال ، يفضل الاستماع إلى غناء بديعة ومشاهدة الرقص البلدى عن حضور عروض كشكش . وفى حوالى عام ١٩٣٠ ، كان يوجد بالقاهرة وحدها عشر فرق للميوزيك هول music-hall ، وكانت تدار جميعاً بواسطة طائفة من أجمل الممثلات (المطربات والراقصات) . ولم صالات الميوزيك هول هى صالات : بديعة مصابنى ، ومارى منصور ، وسام ، وروبية وإنصاف رشدى ، وبك .

يمشد في مسرحياته العناصر الموسيقية ، التي كانت تتخللها كالنمّر في عروض «الموزيك هول» . ولم تكن هذه المسرحيات - في بداية الأمر - تختلف كثيراً عن مسرحيات «الأيه دي روز» القصيرة ، فقد كانت تدور حول «كشكش بك» و سائر الشخصيات النمطية المألوفة ، وتعالج نفس الموضوعات ، وتستخدم نفس التكنيك . وأخذ الريحاني يتنقل - دون ما هدف في محدد - من استعراضات «كشكش» إلى أوبريتات من «ألف لية وليلة» وفارسات فرنسية مقتبسة . لكن ، خط النمويزغ مرة أخرى - في أواخر هذه الفترة ، عندما اتجه الريحاني إلى تصوير مجتمع المدينة بمزيد من الواقعية والساتير اللاذع .

وعاد الريحاني إلى مسرحيات «كشكش» في أول موسم ، بعد أن حل فرقة السابقة ، وكون فرقة جديدة ضم إليها طاقمة من ألمع ممثلي الفارس ، أمثال : حسين إبراهيم (الذي تخصص في دور المرأة «الشاقي») ، والفرّرد حداد (التخصص في دور الشامي) ، وعبد الفتاح القصري (ابن البلد «الفهلوي») ، وجبران نعم (التخصص في أدوار الخواجا والشرير) ، وعبد النبي محمد (في دور التركي) ، وكان يؤدي دور «يسون» من قبل) ، ومحمد التوني (ابن المدينة «الفهلوي») ، وسيد مصطفى (يمثل أدوار ثانوية كالخادم ، والخدام البربري عادة) ، ومحمد كمال المصري الذي اشتهر باسم «شرفنطح» (وهو اسم شخصية أرلكنينية ابتكرها في أثناء الحرب العالمية الأولى . وقد تخصص «المصري» في تمثيل نماذج من سكان المدينة وخاصة الشرطي)^(٣٤) . كذلك استعان الريحاني براقصة يونانية جميلة تسمى «كيكي» ، وأتفق مع مدام «مارسيل لانجلوا» - صاحبة كازينو دي باري - لتمثله بفرقة راقصات أورريات^(٣٥) . ثم شرع الريحاني - بالاشتراك مع خيرى - في إعداد

(٣٤) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٧٥ .

(٣٥) المرجع السابق .

مسرحيات جديدة ، « تدل على دراسة سيكولوجية للجمهور ، والتعرف على النواحي التى تنال إعجابه وتبلغ موضع الرضا منه » (٣٦) .

وفى أول فبراير ١٩٢٧ ، افتتحت الفرقة الجديدة موسمها باستعراض « فرانكو آراب » بعنوان « ليلة جنان » ، الذى تلاه استعراض « ملكة الحب » فى ٧ مارس ، ثم « الخطوط » فى ١٧ أبريل (٣٧) . وتقوم هذه الاستعراضات الثلاثة حول « كشكش » وشخصيات أخرى نمطية من أمثال (أم شولح ، وينسون ، وزعرب ، والحواجا ، والشامى ، وفتيات أوريبات والقنّواد) . ويدور الحوار والأغاني فيها بالفرنسية والعربية . ويعتمد العرض كله على النمر الراقصة ، كما أنه يستخدم تكنيك الفارس فى كوميديا « الفرانكو - آراب » . وتتألف هذه المسرحيات الاستعراضية - بعكس مثيلاتها من الفارسات السابقة - من ثلاثة فصول غير مترابطة . وقد أحسن الجمهور استقبالها . وبالرغم من ارتفاع أثمان التذاكر ، فإن المسرح كان يمتلئ بالمشاهدين فى كل ليلة (ومعظمهم من الأوربيين والمصريين الأثرياء) ، ليس فقط من أجل مشاهدة « كشكش بك » - الذى كان لا يزال محظوظاً بشعبيته - بل ليستمتعوا أيضاً بمشاهدة النمر الراقصة الرائعة (٣٨) .

وعقب انتهاء الموسم الأول - الذى قدّمت مسرحياته بالأسلوب القديم - قام الريحاني وفرقة برحلة إلى بعض المصايف . لكن موت الزعيم سعد زغلول فى

(٣٦) المرجع السابق .

(٣٧) « الأهرام » ، (٣ فبراير ١٩٢٧) ، (٧ مارس ١٩٢٧) ، (١٧ أبريل ١٩٢٧) .

(٣٨) « الرقص والراقصات على مسرح الريحاني » : مجلة المسرح (٢ مايو ١٩٢٧) .

أغسطس ١٩٢٧ جعل الكثيرين يعودون إلى القاهرة حيث شيعت جنازته (٣٩) .
وقد تمكن الريحاني من مواصلة عروضه الصيفية ، إلا أن إراداته استمرت في
المحيط .

وفي نوفمبر من نفس السنة ، قدم له أمين صدق « فارس - كوميدى » بعنوان
«يوم القيامة» (٤٠) ، ليفتح بها الموسم الشتوى . لكن الريحاني اضطر إلى استبدال
مسرحية قديمة بها ، حتى يتمكن هو وخيرى من كتابة مسرحية جديدة (٤١) .

وهى «فودفيل» بعنوان «عشان بوسة» ، التى مثلت فى ٣ ديسمبر ١٩٢٧
وحققت نجاحاً عظيماً (٤٢) . وقد تلتها مسرحيتان من لون الفارس هما :
«آه من النسوان !» (فبراير ١٩٢٨) ، «وايق اغمزنى» (أبريل ١٩٢٨) (٤٣) .

وتتنمى «آه من النسوان» إلى صميم مسرحيات «كشكش بك» . هنا لا يوظف
الكاتب فقط شخصيات كوميديا «الفرنكو - آراب» ويستخدم تكنيكها بمهارة
أكبر ، بل إنه ينمى أيضاً - فى جو حافل بالنكتة والمرح - تيمة «كشكش» ،
العمدة الرقيق الذى يزور القاهرة لقضاء وقت بمتع ، فيتعرض لسخرية سكانها
واحتيالهم ، ويضطر للعودة إلى قريته مفلساً . ومع ذلك فقد زودته هذه التجربة
بالعبرة والعظة .

(٣٩) حديث مع إبراهيم روى ، الممثل بفرقة الريحاني فى ذلك الوقت .

(٤٠) «الريحاني فى يوم القيامة» ، مجلة النيل (١٠ نوفمبر ١٩٢٧) ص ٤٠ ،
و«الأهرام» (٢٧ أكتوبر ١٩٢٧) .

(٤١) حديث مع إبراهيم روى .

(٤٢) باروخ ليتويجوى «عشان بوسة على مسرح الريحاني» ، مجلة الصباح عدد

٦٦ (٢ يناير ١٩٢٨) ص ١٤ ، «الأهرام» (٣ ديسمبر ١٩٢٧) .

(٤٣) «الأهرام» (٢١ فبراير ١٩٢٨) ، (٧ أبريل ١٩٢٨) .

وتصف مسرحية «آه من التسوان» تيمة «كشكش» ، وصفاً متفناً . علاوة على ذلك ، تشير حيلها المازلية المحكمة إلى تفوق حرفيتها على المسرحيات السابقة . ونجد أن صراعات «كشكش» المألوفة - «كشكش» مع حماته «كشكش» مع الحواجات المحنكين - تستغل في أساليب متطورة ، وبقدراً أكبر من الدهاء . وتتناول المسرحية بمزيد من العمق ، فكرة علم ملاعة الحياة الأوربية ، كما تبناها «كشكش» . أما الصراعات الثانوية - مثل «كشكش» مع عوكل - فهي تشهد بغجور «كشكش» وتساعد تعقيد الحكمة .

ويلاحظ في هذه المسرحية الإقلال من العناصر الموسيقية . فهي تتضمن أربع رقصات وأغنية واحدة . ونظراً لتوقع هذه العناصر الموسيقية بين المشاهد ، أو في بداية ونهاية الفصول ، فإنها لا تعرض التسلسل الدرامي للحدث . وشخصيات المسرحية قريبة من الواقع ، برغم أنها مرسومة على نحو تقليدى . ويتميز سلوك «كشكش» بالخفة والمرح وبقدرته على استيعاب مباحج الحياة ، كما يتصف بدهاء الرينق وحسه القطرى . أما «أم شولح» ، فهي امرأة طيبة القلب برغم تصرفاتها السوقية ، «وينسون» مرسوم بواقعية بالغة من حيث تفسيره المُفْرَض لنصوص الشريعة والدين ، وليس «تیهته» بالإنسان المنفر تماماً ، برغم كونه قوَّاداً . وفي المسرحية التالية ، «أبقی اغمزنی» ، يظل «كشكش» المحور الأساسی للأحداث . وتعد المسرحية أولى فارسات الریحانی عن المدينة . هنا تُخلّ الشخصيات النمطية المعروفة في مسرحيات «الفرانكو - آراب» مكانها لنماذج واقعية من المدينة ، مثل الباشوات والهامين وصغار الموظفين ، الذين يظهرون لأول مرة في كوميديا الریحانی . فنحن نلاحظ في تصوير الریحانی لشخصية «كشكش» ، تحولا كاملا عن عمدة القرية بطل المسرحية السابقة . فهو لم يعد - في مسلكه - العمدة

الباحث عن اللذة والمتعة ، إنما هو عجوز فقير أحمق ، تصبح سذاجته الريفية هدفًا للتكات . وهذا التحول في رسم شخصية « كشكش » ، يصاحبه تحول في التيمة . وهكذا اكتسبت هذه المسرحية بعداً جديداً من العمق والحداثة ، ذلك أن كشكش ظل ضحية تثير الضحك ، غير أن ثمة تغيرات هامة تقع لأولئك الذين يحتالون عليه . فهم يؤلفون جمعية دستورها المال والجشع . وبطرفة واحدة ، ينقلنا الريحاني إلى مجال الكوميديا الأخلاقية . وبالرغم من أن تكنيكه ظل يستمد أصوله من « الفارس » ، فقد امتزج بجرعات من الساتير والكوميديا الاجتماعية . كذلك لم يعد الصراع قائماً بين « كشكش » و « أم شولح » ، أويينه وبين الخوارج ، بل أصبح يدور بين « كشكش » وبين الطبقة المتوسطة المصرية ، وهذا مأسوف تبيينه من دراسة حبكة المسرحية .

· والفصل الأول عبارة عن توطئة ساتيرية واقعية لمكتب محام ، حيث يصور نظام العمل اليومي في المكتب ، ويفضح عيوب الجهاز القضائي . ونجد مثالا لذلك في بداية المسرحية ، حين يأتي أحد العملاء من زبائن المحامي . ليستفسر عن سبب تلكؤ قضيته أربع سنوات في مكتبه برغم أنه كان يدفع أتعابه بانتظام :

العميلة : ياناس اختشوا . هواتو حتى لكم عمة ؟ . . دى ذمتكم

انذبحت موش انجرحت . قضية مخالفة زى دى تتأجل

٤ سنين على حد واحد ؟ يا عالم ! . . الطم ياخوانى .

ياقوت : احنا عانيميل لك إيه ؟ . . الجلسة الأولانية لاجل بختك

كان اليه القاضى عينه بتجع .

العميلة : يعنى وأنا كنت عايزه يصبصلى ، والا يحكم لى ؟

عزت : ثم الجلسة الثانية ، كانت المحكمة قافلة .

العمدة : قافلة ؟ .. له تقفل ؟ .. ما كانش يوم جمعة ، ما كانش
 طلعة مَحْمَل ، ما كانش قطع خليج . . محكمة
 طويلة عريضة بتاعة استنافات ، تقفل بدون مناسبة
 علشان إيه ؟

عزت : لزاي بدون مناسبة ؟ .. كانت الدنيا نهارها مطر (٤٤) .

وبالرغم من أن « **أبى اغمزي** » ، مسرحية « فارس » ، فإنها تختلف عن
 المسرحية السابقة . والواقع أن تكنيك القارس ساعد على تصعيد قيمة المسرحية ،
 التي عبر عنها الريحاني بقوله : « إن المجتمع متكالب دائماً على المال » . . بل
 إن ناقداً معاصراً عد هذه المسرحية كوميديا أخلاقية (٤٥) . وإذا كانت هذه
 القارس مرحلة في ظاهرها ، إلا أن أعماقها جادة قائمة .

« **أبى اغمزي** » ، هي آخر مسرحيات الموسم . وبرغم ما حل بالريحاني من
 إرهاق ، فإنه لم يستطع البقاء فترة الصيف بلا عمل . وسرعان ما انتقل بفرقة إلى
 مسرح مكشوف بالجيزة ، وهو مسرح « القانتازيو » (٤٦) ، حيث كان يوجد
 مقهى ، يستطيع فيه المتفرجون مشاهدة مسرحيات الريحاني الطويلة بثمن كوب
 بيرة ، كما يستطيعون - في أثناء الاستراحة - الرقص على أنغام فرقة « الجاز » .
 ولم تكن هذه الظروف لتجعل من « القانتازيو » مسرحاً مثالياً ، إلا أنها ساهمت في
 لإنجاح هذه المسرحيات (٤٧) . ولانس أن الريحاني كان في أشد الحاجة إلى نقود .

(٤٤) « **أبى اغمزي** » ؛ مخطوطة معاودة من يدع الريحاني . .

(٤٥) « مسرح الريحاني » : النيل ، عدد ٣٧٩ (٢٨ أبريل ١٩٢٨) .

(٤٦) « الأهرام » (٢٩ يوفية ١٩٢٨) .

(٤٧) « الأستاذ نجيب الريحاني يتحدث عن موسمه الجديد » مجلة الصباح (٢٣

أكتوبر ١٩٣١) .

وفى منتصف يولية ، انتهى عقد الريحاني بمسرح «الفانتازيو» ، فعاقد مع مسرح صينى بالإسكندرية^(٤٨) . وفى أثناء إقامته بها ، توسط أصدقائه لإعادة العلاقة بينه وبين بديعة . وكان واقفاً من أن وجود بديعة بفرقة ، سيكون خير سند لها . ذلك أن كيكي لم تكن قادرة على شغل الفراغ الذى تركته بديعة ، ومن ثم كان الريحاني فى أشد الحاجة إلى بطة لفرقة . ولا شك فى أنه كان لا يزال يحب بديعة . وفى المسرحية التالية : «ياسمينة» ، التى أخرجها فى نهاية ١٩٢٨ ، تظهر معه بديعة كروحة وفيه مخلص ، وهذا أغرب ما فى الموضوع . ولا عجب إذن فى أن تتخذ هذه المسرحية شكل الأوبريت . . . وهى أول أوبريت يخرجها الريحاني منذ اختلافه مع بديعة عام ١٩٢٦ .

وقد مثلت بديعة دور «ياسمينة» فى هذه الأوبريت ، وتقاسمت مع الريحاني بطولتها . و «ياسمينة» قرية الشبه من مسرحية «لو كنت ملك» . فأحداثها تقع فى بغداد فى العصر الوسيط . وتحكى قصة بائع فاكهة فقير يدعى حسن (الريحاني) يقع ضحية أصدقاء السوء ، الذين كانوا يحسدونه لزوجته من «ياسمينة» الجميلة . وعندما تُسرق عترة القاضى ، يدسّ أصدقاء حسن دليل التهمة فى متجره ، فيُلقى القبض عليه . ويؤخذ حسن عترة ، ويحاكم وسط تهكم الجموع وجفائها ، فيحكم عليه بستين جلدة . وقبل أن يؤخذ بعيداً ، يصيح قائلاً إن بغداد بلد بلا قانون ، وإنها فى حاجة إلى خليفة قوى .

ويسمى الخليفة - المتنكر فى زى رجل عادى - قول حسن ، فيأمر بإحضاره إلى قصره وقد أغشى عليه من الخوف . وهناك يُجبرّد من ملابسه ، ويلبسونه ملابس ملكية ، وعندما يستيقظ ، يتبين أنه قد صار خليفة بغداد . ويتتاب حسن نفس

(٤٨) انظر «الأهرام» ، ابتداء من منتصف يولية ١٩٢٨ .

الشعور بالتردد بين الحلم والواقع ، كما حدث لعوف في مسرحية « لو كنت ملك » .
ويلاحظ في « ياسمينة » ، أن الصراع بين حسن ويسته يقوم من زاوية
أخلاقية واجتماعية لا نعر عليها في فارس « لو كنت ملك » . ومن ثم يرجع سوء
حظ حسن إلى المجتمع الذي يعيش فيه .

هناك فرق آخر بين المسرحيتين ، يتعلق بشخصية « ياسمينة » . فتل هذه
الشخصية لا وجود لها في « لو كنت ملك » أو « ألف ليلة وليلة » . والوظيفة التي
تؤديها هي أن تصبغ المسرحية بواقعية كوميدية .

وفي الجزء الأخير من المسرحية ، تتخذ الحبكة لكي تمثل بديعة مشاهد أخرى
مع الریحاني ، حيث يسمح لها بزيارته في القصر ، وهناك تدافع عن « حسن »
دون أن تدري أنه زوجها . ويقع حسن في حيرة شديدة من أمر ذاته الحقيقية ،
ويزداد ارتباكاً عند رؤية « ياسمينة » . وفي أثناء الحديث ، يحاول يائساً أن يكشف
ما إذا كان هو زوجها شخصاً واحداً . ومع ذلك ، فقد كان متأكداً من شيء
واحد ، هو : أنها امرأة جذابة للغاية . وفي نهاية المسرحية ، يخدر كل من
حسن وياسمينة ، عندما تنتهي الأربع والعشرون ساعة التقليدية ، ويعودان إلى
متجر الفاكهة ، وقد استبدت بهما الدهشة ، إذ يجدان نفسيهما هناك . وتسرع
ياسمينة للبحث عن أمها ، وهي تأمل أن تفسر لها ما حدث ، في حين يأتي
الخليفة الحقيقي لزيارة حسن ، ويخبره بالحقيقة ، ويكافئه بمنحه معاشاً مناسباً .
وقد حققت أوبريت « ياسمينة » نجاحاً عظيماً ، وأثنى عليها النقاد نظراً لتعاون
الريحاني مع بديعة ، ولروعة ملابسها وديكوراتها « الأرابيسك »^(٤٩) .

(٤٩) سبيل : « ياسمينة على مسرح الريحاني » ، مجلة المصور ، عدد ٢١٥

(٢٨ نوفمبر ١٩٢٨) ص ٢٥ .

وفى ذلك الوقت ، صرّح الريحاني بأن لديه ما يكفيه من أويرينات لفترة من الزمن ، واستطاع إقناع بديعة بأن تمثل فى كوميديا خفيفة بعنوان « **أنا وأنت** » ، التى أخرجها فى يناير ١٩٢٩ . وفى هذه المسرحية ، نجد شخصية من طراز « كشكش » هى « محفوظ بك » ، لها عين تيمة كشكش ، كما تشتمل على أحداث هزلية مضحكة وعدد كبير من المشاهد التى تظهر فيها « بديعة » فى دور امرأة قاهرية لمحب ، تفنّن « محفوظ بك » ، القادم من الريف ، لتسلبه ماله (٥٠) .

وفى شهر فبراير ، مثلت الفرقة بعد انتهاء عرض « **أنا وأنت** » مسرحية أكثر أهمية ، بعنوان : « **علشان سواد عنيا** » (٥١) ، وهى تتناول — كما فى مسرحية « **ابنى اغمرنى** » — موضوعاً أخلاقياً فى إطار هزلى . ولا نجد بها أثراً لشخصية « كشكش » . فهى تحكى قصة سكرتير بسيط — وهو « زايد أفندى » (الريحاني) — يتعرض لمضايقات عديدة ، بسبب أمانته واستقامته فى علاقته ببعض المالىين المنحرفين ، الذين يحاولون إفساد ضميره . وكى يبرهنوا على أن الأمانة لا وجود لها ، فإنهم يتحدّونه لقبول المراهنة بالألّا يتحدث كذباً لمدة ١٣ ساعة (٥٢) . ويكسب زايد الرهان ، ويفوز بمبلغ ٥٠٠ جنيه . لكن المغزى الأخلاقى للمسرحية واضح ، وهو : ما أندر الأمانة فى المجتمع المعاصر ، حتى ليتعلز على المرء التصديق بوجودها !

(٥٠) سهيل : « **أنا وأنت** على مسرح الريحاني » ، مجلة المصور ، عدد ٢٢١ (٤ يناير ١٩٢٩) ص ٢٨ .

(٥١) سهيل : « **علشان سواد عنيا** » ، على مسرح الريحاني » مجلة المصور (١٥ فبراير ١٩٢٩) ص ٢٨ .
(٥٢) المرجع السابق .

وقد عاد الريحاني مرة أخرى - في عرضه التالى فى شهر مايو^(٥٣) - إلى بهلوانية « كشكش » ، وهو استعراض^(٥٤) بعنوان « مصر فى ١٩٢٩ »، سلط فيه الأضواء بقوة على موضوع التفرنج Westernisation . فلقد عاد « كشكش » لتوّه إلى قريته ، بعد رحلته إلى أوروبا ، مبدياً حماسة بالغة للحياة الغربية وتقاليدها . ثم قام - على الفور - بحملة « فرنجة » ، ونادى بين ما نادى به بارتداء الأزياء الأوروبية وإزالة الشيوخ للحاهم . ويظهر كشكش نفسه مرتدياً الملابس الغربية ، وفوق رأسه قبعة « بَـتْـمَـا » ، وقد سوّى لحيته على طريقة الإمبراطور فرنسوا جوزيف ! .. ويفاجئ شيوخ القرية بهذا المنظر . وبعد أحداث مثيرة يطُرد « كشكش » من القرية^(٥٥) . عندئذ يقرر السفر إلى القاهرة ، حيث تبلغ الحياة العصرية مداها . لكنه يقع ضحية سلسلة من المقالب الفكاهية وسوء الفهم ، حتى يُلْقَى به - آخر الأمر - فى السجن . ويدفع له الكفّالة المطلوبة صديق له من القرية . ويعود « كشكش » إلى « كفر البلاص » نادماً ، بعد أن تلقى درساً بليغاً هو : أن مظاهر التفرنج التى يحياها سكان القاهرة ، تخفى وراءها مضموناً مادياً زائفاً .

وبرغم أن هذا الموضوع مألوف فإن الريحاني أكسبه روحاً جديداً وأصاله جعلت من المسرحية نموذجاً لمسرحيات « كشكش » . فالحوار فكّه خفيف ، يتضمن قششات لفظية طريفة ، وطلاقة من أكثر المواقف التى مرّ بها « كشكش » مرّحاً .

(٥٣) « الأهرام » (٢٠ مايو ١٩٢٩) . هذه المسرحية من المرجح أنها قدمت قبل مايو ، وإن كنت لم أعثّر على إعلانات عنها بتاريخ سابق .

(٥٤) هذا الجزء من الحكاية مستوحى من الأحداث التى وقعت فى أفغانستان ، فى نفس السنة ، عندما طرد ملكها لمحاولة فرنجة البلاد . (انظر مجلة المسرح ، ٨ أبريل ١٩٢٩ عدد ١٧) .

وفي الفصل الثاني— عندما يصل «كشكش» إلى المدينة، جاعاً مفلساً يدعو صديقه لتناول الغداء . وفيما يلي مشهد في المطعم :

كشكش : تعرف يا واد انك أصيل .

نمس : الغو يا أبا الكشاكش .

كشكش : آه ، لو كنت صادقتك النهارده ، كنت حاتمى ميه .

نمس : استغفر الله يا أبا الصنجره ، يا أبا الدندشه .

حاني : (داخل بالملوب) الى خلصم (كشكش يأكل من

السيخ) ياسيدنا يا معتبر انت كلت كباب قبل كده

حد بيتغلى من السيخ يا أخينا ؟

كشكش : اخرس ! . إلحقنى باللى فاضلين . تعرف يا واد

يانمس ، شمس الريحة دى أفكه من الكولونيا . يا بتاع

الاحمة ، احذف الى عندك . اخلص .

حاني : يامغيث ! (يتاوله سيخا آخر) .

نمس : ييه .

كشكش : إيه يا واد ؟ . المحفظة وقعت ؟

نمس : اخرس !

كشكش : أخرس ازاي ؟ . ما هي حاجة توغوش .

نمس : استمر في اللهط . . ضيع ، ضيع !

كشكش : امال فزيت كده ليه ؟ . نشفت دى .

نمس : لا ، بس شىء يغيظ دائماً . خصله النسيان دى عندى .

كشكش : إيه ؟ . . نسيت المحفظة في البيت يا واد ؟ . . رد على ألا
القلمة واقعة في زورى . .

نمس : كيس مين يا شيخ ؟ . . نسيت معكاد مهم جداً . يصبح
أقوم حالاً استعذّر في التليفون . . استمر في اللهط
ما تخلّيش ولا فتقوتّه .

كشكش : تنيب كثير يا وله ؟
نمس : دقيقة . . دقيقة ونص . . دقيقتين .

كشكش : أكون خلّصت الرغبة اللي في إيدى .
نمس : اسمع ! . . إوعى حيسك عينك ثقل عقلك وتدفع
الحساب في غيابة . . أنا أزل جداً .

كشكش : لا ما هو من غير توصيه ، بس ما تأخرش عن دقيقة ،
أحسن الرجل ده ريزل . إنا يانمس أفندى ، ما
تدنيش النمرة وأنا استعذر لك ؟

نمس : إلا تستعذرلى ، الله يمازى شيطانك يا بعيد . هاتله رطل
كان ياجدع (يخرج)

كشكش : لا ما هو كده كفايه . نمس أفندى ، أنا مستنيك . .
الولد ده ابن حلال ، هو ألفاظه واقفه ولسانه طويل
شويه ، إنما إيدى سخيّه .

حاني : إيه ده ؟ . . أنا أودّيك في داهية .

كشكش : يا ساتر .

- حاتي : دانا أبَيْتِكَ على الأسفلت ، وحتى من خلقك .
- زبون : عيب يا كبايجي ، الدنيا أعذار .
- حاتي : أعذار ؟ !
- زبون : هي خلاص ، من قرش تعريفة ؟ . . حسابك واحد وعشرين ونص ، مِدْيَك ٢١ .. فَرَقْها قرش تعريفة .
- حاتي : القرش التعريفة قبل الـ ٢١ .
- كشكش : هو التليفون بعيد ؟
- زبون : يا كبايجي عيب . . قرش تعريفة مش عبارة ، قدّ كده
- حاتي : صادَفِتْ ولا هوش موجود معايه ، تشنقى ؟
- حاتي : دانا اهْرِسْكَ . كبايكم نضيف ؟ . . والكفته طِيعمه يتَشَطُّفُوا الكبايات ؟ التعريفة لاخترق عينك .
- كشكش : الحال ده ما يسليش ، نمس أفندى عَوَقْ ؟ (يقوم) هو التليفون . . .
- حاتي : أقعد مطرَحَكْ . . كلمنى هنا ، عايز تدفع التعريفة
- الى فاضل ، وإلا اكنس بيك المحل ؟
- زبون : يا كبايجي تأدب . . دى قلة حيا ، انت حاتختشى
- وإلا أنده لك البوليس ؟
- حاتي : بوليس ؟ . . طبْ خُدْ آمال فى طَيِّلَمَانَك . الخرزانه
- ياواد يا مَشْمَش .
- زبون : يا كبايجي عيب . . يا مَشْمَش أفندى ما تطاوعُوْش .

اسمع يا حاني ، تحب اكتب لك . . .

مشمش : (داخلًا) المطلوب ! (يضرب الحاني الزبون بالخرزافه ويخرجان) .

كشكش : لكن مش حكاية كلام يانمس أفندي . . ثم أنا ما قُلْتُ لوش يَغْدِينِي ، هوَ اللى عَزَمَ عَلَيَّ ، ثم الواحد يستعزّر في التليفون بكلمة ، باتنين . وموش يسبب الناس .

حاني : (داخلًا) يلعن أبوك حناش .. أنا بيتا كِل على تعريفه ، طيب لما ترجع تاكل تاني .

كشكش : إلا من فضل حضرتك تِسْمَحَلِي .

حاني : نعم ، سَلَطَه ؟

كشكش : لأموش الغرض . أنا شبعنا خالص . بس الزبون ده ...

حاني : سَلِّقْجِي يا حضرة حسابه واجد وعشرين ونص ، ييديني ٢١ بس .

كشكش : يعني قرش تعريفه ، العلقه دى كلها سعرها عندكم ؟

حاني : قرش أبيض .

كشكش : يا بلاش . . وعلى فكره ، حسابي يطلع كثير .

حاني : رطلين حضرتك ، ورطل ونص للييه اللى انت عازمه ،

واربعه عيش ، وستة سَلَطَه ، ييقو ٦٣ قرش .

كشكش : صاغ ؟

- حانی : ونص .
- كشكش : لا بصرف النظر .
- حانی : لا يا حبيبي ، دى ما فيهاش صرف نظر . . هو النص
- ما نتكاش شايف عمل ليه فى الزبون ؟
- كشكش : شايف . لكن دى مش حجة تليفون دى أبداً .
- التليفون بتاعكم . . .
- حانی : تليفون مين يا حضرة ؟
- كشكش : أنتم موش عندكم تليفون ؟
- حانی : أبداً .
- كشكش : عظيم ، طمّنتنى .
- حانی : واد يا ممش . الزبون اللى يسّلت ليدته من الأكل
- تروح له تقبض الحساب وفى ليدك السكينة ، يالكين
- كله والأكله .
- كشكش : ما عندهم تليفون ، عندهم سكاكين . ٦٣,٥ . . .
- ستين ب ١٢٠ و ٣,٥ ب ٧ ، يبقو ١٢٧ تعريفة ، يعنى
- انضرب بهم ستة أشهر .
- حانی : قوللى يا حضرة نيهندسولك نصّ تانى .
- كشكش : لا كفاية كله ، كلت والأشياء معدن . أنا جتتى
- ما تستحملش أكثر من كله .
- حانی : بالصحة على بدلك .

كشكش : - انتهى جمعة يني ؟

حاني : واد يا مشمش ، فلوسك .

مشمش : حاضر .

كشكش : آه والحل دلوقت ؟ . . الحيسبّه جامده . أنا كان قلبي

حاسس ، آه يا ابن الأوباش . . الغرض هو أجلك .
ما حدّثش واخذ باله (هم بالخروج) ^(٥٥) .

ويستطيع كشكش الهرب من المطعم ، لكنه يمر بمواقف كوميدية أخرى ،
تنمو با طراد ، حتى نهاية الفصل ، عندما يساق إلى مركز الشرطة .

وقد اختتم الريحاني موسمه بمسرحية «القاهرة ١٩٢٩» . وبها أيضاً ، انقطعت
علاقة بديعة بفرقة الريحاني . فقد دبّ الشجار بينهما ، وعادت بديعة إلى
صالتها . ولما كان طلاقهما مستحيلاً ، لأنهما يدينان بالكاثوليكية ، فقد انفصلا
مدنيّاً . وظلا منفصلين منذ ذلك التاريخ ^(٥٦) . وقد ضاعف هذا الموقف من
إحساس الريحاني بالمرارة ، ولم يخفف من آلامه أنه تمكن من سداد ديونه القديمة .

وفي موسم الصيف ، تشعّب نشاط الريحاني بين مسرح «القائنازيو»
المكشوف والإسكندرية ^(٥٧) . وفي نهاية الصيف ، أصيب بإرهاق شديد ، فقرر
القيام بإجازة قصيرة قبل بداية الموسم الجديد ، واضطر معها إلى اقتراض ثلاثين

(٥٥) مخطوطة «مصر في ١٩٢٩»: مارة من الأستاذ بديع الريحاني .

(٥٦) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨٠ .

(٥٧) انظر «الأهرام» ، (يouth - أغسطس ١٩٢٩) .

جنيتها^(٥٨) . وإذا كان هدف الرحلة التي قام بها - في أثناء إجازته - هو رفع روحه المعنوية ، فإنها لم تحقق شيئاً ، وهذا ما يتضح لنا في مسرحيته التالية .

وجاءت المسرحية الجديدة وهي أوبريت « **نجمة الصبح** » - كما لو كانت تحدّياً لبديعة . ويقول الريحاني في **مذكراته** ، إنه قرر لإخراج أوبريت أخرى لأن البعض نصحه بالإكثار من العناصر الموسيقية في مسرحياته^(٥٩) . وربما أراد الريحاني أن يبرهن لبديعة أنه يستطيع العمل بدونها ، ولم تكن المطربة التي استعان بها - واسمها هدى قصبجي - قادرة على منافسة بديعة ، رغم جمالها وخفتها^(٦٠) . وكان دورها شبيهاً بدور بديعة في الأوبريتات السابقة .

وتعد « **نجمة الصبح** » - التي مثلت في ٧ نوفمبر ١٩٢٩^(٦١) - أكثر مسرحيات الريحاني تشاؤماً حتى ذلك الوقت . وتحكي هذه الأوبريت - المقتبسة عن إحدى قصص « ألف ليلة وليلة » (كما جاء في إعلاناتها) - مغامرات حلواني فقير ساذج ، في مستقبل العمر ، اسمه « حسن » . فذات يوم ، بينما هو جالس في متجره ببغداد القديمة ، في انتظار زبائنه الذين لا يجيئون أبداً ، تدخل امرأة جميلة تدعى « **تمر حنّة** » ، لشراء بعض الحلوى . ويُفتّن حسن بجمالها ، ويخفق قلبه بحبها . ويروج بعشقه إلى أقرب أصدقائه ، الذي يقنع حسناً بأن المرأة يمكن أن تستجيب لحبه بتأثير سحر الزار ، ويأخذ منه مقداراً من النقود ليدفعه لأهل الزار . ثم يعد حسناً بلقاء مع الفتاة ، ويبلغه بالموعد المتفق عليه ، ويتوجه حسن إلى بيت

(٥٨) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨١ .

(٥٩) المرجع السابق .

(٦٠) حديث مع إبراهيم وزى .

(٦١) « **الأهرام** » (٧ نوفمبر ١٩٢٩) .

الفتاة في ليلة مقمرة ، قلبه يخفق ، صدره يحيش بالأمانى والتوقعات ، وتظهر تمرحنة في الشرفة ، فاتنة مثل « روكسان » Roxanne في مسرحيه « سيرانو دى برجرالك » ، وتبدى له لفتتها وتشجعه ، فيتقدم حسن نحوها ، ويغازلها بحرارة « سيرانو » ، وأخيراً يسألها أن تفتح له الباب ، عندئذ يظهر صديقه عبده في الشرفة ، ويخبره بأنه وقع ضحية دعاية ذكية ، ويشكره لأنه مكنه من الوصول إلى تمرحنة ، ثم ينصحه بأن يعود إلى متجره وأن يترك أمور العشق للشباب . فيكي حسن ، ويطلب جرعة ماء وهو يوشك على الإغماء ، فيلقى عليه إبريق ماء ، ويسقط فاقد الوعي .

بعد ذلك تشتد الحبكة تعقداً ، ومن خلال أحداث متشابكة ، يتقد حسن خليفة بغداد ، فيكافئه هذا بتنصيبه نائباً له . وتقرب المشاهد التالية من مسرحية « لو كنت ملك » أو « ياسمينه » . وفي هذه البيئة المثرقة يتصرف حسن بطريقة مضحكة . وتزوره تمرحنة بعد أن أصبح يتمتع بإبله والمال ، وتهبه نفسها ، فلا يستطيع مقاومة إغرائها ، برغم علمه بأنها فتاة غير مخلصه العاطفه . عندئذ يصل عبده ، ويشرع في تدبير مكيدة ، ليحاول أن يظهر حسناً بمظهر المتآمر على حياة الخليفة . إلا أن مكيدته تفشل ، ويلقى القبض عليه . . وتنتهى المسرحية ، على حين يهب الخليفة حسناً أجمل خادماى البلاط ، « نجمة الصباح » . وتعد هذه المسرحية - بالرغم من نهايتها السعيدة - أكثر أعمال الريحاني تشاؤماً ، حتى ذلك الوقت . كما يعد حسن أكثر أبطاله إثارة للشفقة : فهو ضحية الخيانة والحب النادر ، ولا يخلو - في الوقت نفسه - من بُعد تراجيدى . وبهذا المعنى ، فإنه يمهّد لظهور البطل الكوميدي في أعمال الريحاني الناضجة . وتقع عناصر التأثير الكوميدي ، في مسلكه الأحمق ، وحديثه الفظ ، وأسلوبه العامى في الاحتجاج على « برتوكول » البلاط . إن ما يبعث على الضحك

حقاً ، هو تلمره - بحكم المهنة - على نوع القطاثر الملكية ! وبقية شخصيات المسرحية مقنعة بالمثل . « تمر حنة » ، امرأة مرتزقة ، قعقة ، تافهة ، بلا مبدأ ، لكن إغراءها أقوى من أى إرادة . أما « عبده » ، فهو إنسان ذئب ونموذج للشرير .

والمرسجة - بالإضافة إلى تصويرها المقنع للشخصيات - تتمتع ببناء جيد وحبكة محكمة ، وتشتمل أيضاً على سلسلة من المواقف المغلوطة ، وأهم من ذلك كلمة « اللغة » ، فلغتها شديدة الرأاء والتنوع ، فهي تختص على لهجات عديدة ، وتمتلئ بالخييل اللفظية ، والجناس الاستهلاكي ، والحجاز ، والسجع ، والشتائم ، والأزجال ، هذا بالإضافة إلى عبارات تهكمية بالفصحى . ولم تنجح « نجمة الصبح » نجاح « ياسمين » ، لسبب أسامى ، هو أن - هدى قصبجي - لم تكن تصلح بديلاً لبدعة مصابني (٦٢) .

وفي الموسمين التاليين ، عاد الريحاني وهو ممتلئ* تهمساً إلى إخراج الفارسات والاستعراضات . وقد مثلت أولاً في ديسمبر من ذلك العام ، وهي فارس بعنوان « اتبَحْبَحْ » (٦٣) . ويقول الريحاني إنها أول اقتباس له عن الفرنسية (٦٤) . وتعتمد هذه المسرحية على حبكة بالغة التعقيد ، وتتناول المآزق التي تقع « لكشكش » عندما يحاول إخفاء غرامه عن زوجته . هنا نلتقي بشخصيات نمطية مألوفة - كالتركي والسوري - إلى جانب كم* هائل من الكوميديا اللفظية .

(٦٢) حديث مع إبراهيم رزقي . بينما يقول الريحاني في مذكراته أن « نجمة الصبح » حققت نجاحاً هائلاً .

(٦٣) « الأهرام » ، ١٢ ديسمبر ١٩٢٩ .

(٦٤) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨٢ .

وفي فبراير ١٩٣٠ ، أتبعها الريحاني بأوبريت « ليلة نغمة » . ثم باستعراض - مكتوب بتعجل ، بعنوان : « القاهرة ، باريس ، نيويورك » ^(٦٥) ، الذي مثل في شهر مارس . وقد فقد نصاً المسرحيتين . . والواقع أن ضياعهما لا يمثل خسارة تُذكر ، لأن الريحاني نفسه اعترف بأن الاستعراض الأخير يعد « أنه الابتكارات البشرية » ^(٦٦) .

وفي مايو ١٩٣٠ ، انتهى الموسم المسرحي ، فاصطحب الريحاني فرقته في رحلة إلى سوريا ولبنان وفلسطين ^(٦٧) . لكنه لم يظفر من رحلته بما كان يؤمله من نجاح مادي ، فقد ظل أمين عطا الله يحتكر شعبية « كشكش » في سوريا ، ولهذا استُقبل الريحاني هناك بفتور . وفي نفس الوقت استطاع المتعهد أن يخلص نسبة كبيرة من الأرباح . من أجل ذلك وافق الريحاني على تمثيل فيلم عن « كشكش » بعد عودته إلى القاهرة في سبتمبر . والفيلم بعنوان « صاحب السعادة كشكش بك » ، الذي ارتجكه « الريحاني » ^(٦٨) .

وفي خلال موسم ٣٠ - ١٩٣١ ، أخرج الريحاني ثلاث فarsات مضحكة أياً : « أموت في كده » ، وقد مثل في ٦ نوفمبر ١٩٣٠ ، والثاني « ، عباسية » ، في ٢٢ نوفمبر والثالث : « حاجه حلوه » ، في فبراير ١٩٣١ ^(٦٩) . وتعد المسرحيات الثلاث نموذجاً للفارس الخالص . . « عباسية » - مثلاً - تعتمد على سوء تفاهم . .

(٦٥) « الأهرام » ، (١ فبراير ١٩٣٠) ، (٢٩ مارس ١٩٣٠) .

(٦٦) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨٣ .

(٦٧) « نجيب الريحاني في سوريا » ، مجلة الصباح (٢٣ مايو ١٩٣٠) .

(٦٨) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨٧ .

(٦٩) « الأهرام » ، (٦ نوفمبر ١٩٣٠) ، (٢٢ نوفمبر ١٩٣٠) ، (٢٢ فبراير ١٩٣١) .

ومشاجرات سوقية ، ومفاجآت ، ومواقف مغلوبة . ، ومقابل . ولم يكن الناقد الفرنسى « فرانسيسك سارسى » Francisque Sarcey — وهو من نقاد القرن ١٩ — محققاً فى أى وقت قط ، مثلما كان فى قوله : « إن جميع الفارسات تتجمد ، عندما تتحول إلى صفحات مطبوعة » . وتميز « عباسية » بنفس الحبكة المتشابكة ، بدرجة يتعدّر معها تلخيصها . ومع ذلك يمكن إنجاز الخط الرئيسى للأحداث فيما يلى : يقبل رجلان وامرأة من الريف إلى القاهرة بحثاً عن أزواج ، فيتجهون إلى أحد مكاتب الزواج . لكن هذا المكتب كان قد أغلق أبوابه ، وأحال وكيله المبنى إلى مساكن مؤقتة تضم مكتباً للتخديم . وعندما يصل الثلاثة ، يُوجّهون إلى مكتب التخديم (وهم يظنون أنه مكتب الزواج) ، فيرسلهم إلى بيت أحد الأطباء ليعملوا به . وهناك يجدون لدى الطبيب امرأتين ، فيظن الريفيان أنهما زوجتا المستقبل على حين تعتقد الريفية أن الطبيب هو زوجها الموعود . وتتشأ بعض المواقف الكوميديّة . الصاخبة ، التى تصل ذروتها فى مشهد زواج الطبيب (من امرأة أخرى بالطبع) ، إذ يتوهم الريفيون أن العرس مقام من أجلهم . وفى النهاية يأخذ الطبيب الثلاثة المساكين إلى مصحة عقلية ، حيث يتعرضون لتيار ماء بارد وصدمات كهربائية . وأخيراً ، ينحل سوء التفاهم ، ويعود الريفيون إلى القرية ، بعد أن أقسموا بالألا يعودوا أبداً إلى « العباسية » ، التى هى القاهرة . واقتنعوا بالألا يتزوجوا إلا من ريفيين أمثالهم ! وبالرغم من أن « كشكش » لا يظهر فى شخصيته الدرامية ، نجد أن القرويين الثلاثة يشبهون كشكش ، وأن الحبكة والموضوع مألوفان ، والمرء يمتلكه العجب عند قراءة هذه المسرحية المسلية الفكّية ، للطريقة التى يتناول بها الريحاني من جديد مادته القديمة ، حتى إنها أتت عامرة بالنكات والمواقف المبتكرة . وسوف نردّد دهشة ، حينما نعلم أن مسرحية « عباسية » ، ليست إلا

صقلا لحبكة استعراض « وني ! » الذي مثل عام ١٩١٩ .

وفي تلك المرحلة ، أصبح مفهوم فارسات الريحاني وتكنيكها ، أشد عمقاً عنه في فارسات المرحلة المبكرة . فهي تتفوق على تلك في تصويرها الواقعي للشخصيات ، كما أنها تشتمل على قسما ت أكثر وضوحاً من الكوميديا الحقيقية . وأصدق مثال لذلك ، في مسرحية « ابي المحمزي » ، التي تتضمن معاني جادة . ولا بد أن لتجارب الريحاني الشخصية تأثيراً قوياً على نظرتة الشاملة وأعماله . فقد بثت متاعبه المادية وفشله في المسرح الجداد ، في نفسه إحساساً بالخيبة والمرارة . وهكذا تصبح الفارسات المتشائمة عنده ، ضرباً من الهروب السيكولوجي . فالتهمك — وليس المرح — يسيطر على فنه . والنظرة الساخرة بالجمهور ، وليست الرغبة في تسليته ، جعلته يستغلّ مراراً هذا النوع الذي يسهل فيه النجاح التجاري . ومع ذلك ، نراه — حتى هذه المرحلة يصارع خصومه بعنف مرير ، دون أن تخور عزيمته . لقد كانت رؤياه الكوميديّة كفنّان تزداد فصيحاً .

أفضل الاستاذ

الفنان ينضج : ١٩٣١ - ١٩٣٥

تركنا الريحاني - في الفصل السابق - وهو يخلع عنه رداء القوضى الفنية ،
وعلامات النضج آخذة في الظهور بوضوح في الفارسات التي كان يخرجها
وقتها . وإن لم تكن ثمة بادرة في هذه المرحلة تدل على التحول المدهش الذي
كان مقدراً له أن يطرأ فجأة خلال العام التالي ، عندما اقتبس الريحاني مسرحية
«توباز» Topaze ، لمارسيل بانيول Marcel Pagnol . وكانت هذه أجراً خطوة
يتخلها الريحاني نحو الكوميديا الجادة . وتعد هذه المسرحية - بالرغم من
فشلها - ذات أهمية بالغة ، لأنها تشهد بداية نضج الريحاني كفنان كوميدي .

ذلك أن الريحاني انتقل بمسرحية «توباز» إلى مفهوم جديد في مجال الكوميديا ،
لأن «توباز» ساتير أخلاقية رفيعة أكثر انتهاء إلى الدراما الاجتماعية . فهي تتناول
الفساد في الدوائر المالية في فرنسا والمجتمع الفرنسي بوجه خاص ، لهذا فالمال هو
موضوعها الأساسي . وقد ركز الريحاني في نصّه المقتبس على معالجة مضامين
أخلاقية اجتماعية ، بعناية وجدّية لا تتركها معها مجالاً للكوميديا . وازدراءاً منه لقوانين
كوميديا الحيسل - التي أفرط في استخدامها في أعماله السابقة - نراه الآن يتناول
موضوعات أخلاقية مرسومة بواقعية في مجتمع المدينة المصرية .

ولم يكن تطوّر الكوميديا الجادة عند الريحاني - في الثلاثينات - يمثل ظاهرة

منعزلة . ذلك أن الوعي القوي المصري كان في نمو . وكانت جميع مظاهر الحياة والأدب والفنون قد أخذت « تتمصّر » ، وأصبح البحث عن الذات القومية والحاجة إلى تأكيدها ، يُشكّل اهتمام غالبية المفكرين . ففي عام ١٩٣٣ ، نشر الكاتب الشاب توفيق الحكيم - الذي كان يطالب بإحياء كل ما هو مصري - « تراجيديا مصرية » بعنوان « أهل الكهف » ، التي كتبها على « أسس مصرية »^(١) . وقد ارتأى توفيق الحكيم في مسرحياته وقصصه ومقالاته التالية أن جوهر الروح المصرية يتمثل في ماضيها الفرعوني . فالثقافة المصرية يلزمها جوهر مصري متميز^(٢) . والتراجيديا المصرية - مثلاً - تختلف اختلافاً أساسياً عن التراجيديا اليونانية : ذلك أن التراجيديا اليونانية تقوم على صراع الإنسان مع القدر لكن جوهر التراجيديا المصرية ، صراع الإنسان مع الزمن أو الإنسان مع الأبدية^(٣) .

وكان طه حسين يرى أن جوهر الثقافة المصرية ، ليس فقط في ماضيها الفرعوني ، بل أيضاً في تراثها المصري الإسلامي ، « وفي استعارة أفضل ما في الحياة الأوربية الحديثة »^(٤) . وفي رأيه أن الثقافة المصرية تتألف من عناصر كثيرة ، قال عنها في إحدى كتاباته :

« وإذن ، فكل شيء يدل على أنه ليس هناك عقل أوربي يمتاز من هذا العقل الشرقى الذى يعيش في مصر وما جاورها من بلاد الشرق

(١) توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر (القاهرة : دار سم للبطاعة والنشر) ،

ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر (دار المعارف) ، ص ٢٨٠ .

القريب ، وإنما هو عقل واحد ، تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة ، فتؤثر فيه آثاراً متباينة متضادة . ولكن جوهره واحد ، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف ^(٥) .

وهذا الوعي القوى ، لم تعبر عنه كتابات المفكرين والمؤلفين المسرحيين فحسب ، بل عبّر عن نفسه أيضاً بصورة أكثر ظهوراً ، في المسرح . فقد ازداد نقاد المسرح إلحاحاً في المطالبة بمسرح مصرى صميم ، حتى ذهب أحدهم إلى حد القول : « أيها المصريون إننى لأحس انتصار المسرح المصرى باسم الفن بل باسم القومية ^(٦) » . وقد كان لهذه الصيحات - في نهاية الأمر - صدى عميق عند جمهور المسرح وخاصة عند المسئولين .

ولم تكن الدولة تبدى اهتماماً جدياً بالمسرح ، في أى وقت مضى . وفى ذلك الوقت ، دفعها للعناية بالمسرح ما تأكد لديها من أن المسرح ينبغى أن يكون حصناً للثقافة . وعندما كانت الثقافة الوطنية تناضل من أجل التعبير عن مضمونها صار المسرح جديراً بالعناية والرعاية . ومن المعروف أن البلاد مرت في الثلاثينات بكساد اقتصادى . . وكان لهذه الظاهرة أسوأ الأثر على مختلف الفرق . لهذا كان من الأهداف الأساسية للدولة ، مساعدة الفرق على مواصلة نشاطها . وقد كانت الدولة حريصة كذلك على تمثيل الفرق لمسرحيات مصرية مؤلفة ، مما يساعد على إقامة مسرح مصرى حقيقى ^(٧) . ولكى يتسنى بلوغ هذا الهدف ، آلت تبعية « لجنة

(٥) المرجع السابق .

(٦) « كرامة مسرحنا - قويتنا في إحياء مسرحنا » ، مجلة الصباح (٢٠ أكتوبر

١٩٣٣) .

(٧) أحمد بليغ ، « الإغاثة المسرحية » ، مجلة الصباح (٢٧ ديسمبر ١٩٣٠) .

الفنون الجميلة - إلى وزارة المعارف (٨) ، بوصفها أحق من وزارة الأشغال بالقيام بهذه المهمة . وقد قامت اللجنة التي شكلت من خيرة رجال الأدب - أمثال طه حسين وآخرين - بزيارة بعض الفرق ، ومنحتها جوائزاً ، وهذه «الجوائز» - هي في الواقع - إعانات مالية مقنعة . وقد نالت الفرق الكبرى جميعاً نصيبها من الجوائز . وإبقاء على التسلسل القديم للفرق ، احتلت فرق الدراما الجادة المركز الأول ، ونالت أكبر الجوائز (٩) . وتبعاً لذلك ، منحت اللجنة - في عام ١٩٣١ - فرقة يوسف وهبي ٥٠٠ جنيه ، وفرقة فاطمة رشدي ٤٥٠ جنيهًا ، وكلا من فرقتي الريحاني والكسار ٣٥٠ جنيهًا . وقد حصلت الفرق على هذه المنح في ظروف صعبة . وحدير بالذكر ، أن تقديم المنح كان مشروطاً بإنتاج كل فرقة لأربع مسرحيات مصرية - على الأقل - في الموسم الواحد (١٠) .

وتشجيعاً للتأليف المحلي ، نظمت وزارة المعارف - عام ١٩٣٢ - مسابقة بين كتاب المسرح ، الذين اشتركوا بأكثر من ١٤٣ نصاً . وقد منحت الجائزة الأولى - ومقدارها ١٠٠ جنيه - لمسرحية مصرية معاصرة عنوانها : «سميرة» ، من تأليف محمد راشد حافظ ، وكانت المسرحيات مكتوبة بالفصحى . أما المسرحيات العامية فقد استبعدت تبعاً لشروط المسابقة . وقد تعرضت لجنة التحكيم لحمولات

(٨) عبد الرحمن صدق : « المسرح العربي » مجلة الكتب (يناير ١٩٥١) .

(٩) لم تكن هذه أول مرة تقدم فيها الدولة إعانة مالية للفرق ، لكنها كانت أول مرة تنال فيها الفرق الكويديّة هذه الإعانة . في أعوام ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ استبعدت فرق الكويديا من المسابقة .

(١٠) « الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، جريدة « المنبر » ، عدد ٣٠٧ (١ مايو ١٩٣١) .

عديدة ، لاستناد أحكامها إلى معايير أخلاقية ولغوية أكثر منها إلى معايير درامية^(١١) .

وبالإضافة إلى الإعانات والمسابقات ، فقد أنشأت الدولة — عام ١٩٣٠ — «المعهد العالى للتمثيل» ، وهو الأول من نوعه في تاريخ المسرح المصري^(١٢) . وفي عام ١٩٣٤ ، تكونت فرقة تتبع الدولة ، هي «اتحاد الممثلين» قصير العمر ، الذي حاولت الدولة من خلاله كسر احتكار النجوم . وبعد «اتحاد الممثلين» ، تآلفت «الفرقة القومية» — عام ١٩٣٥ — من بعض أعضاء فرقتي فاطمة رشدي ويوسف وهبي المنحلين . وحصلت الفرقة على إعانة سنوية مقدارها ١٥ ألف جنيه^(١٣) . وعُيِّن مخرجين بالفرقة كل من عزيز عيد وزكي طليمات ، الذي درس الفن المسرحي على ثقافة الدولة في فرنسا كما أسندت إدارة الفرقة إلى الشاعر الكبير خليل مطران^(١٤) . وقد افتتحت الفرقة بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم^(١٥) . وعلاوة على تشجيع الفرقة للتأليف المسرحي ، فقد مثلت مسرحيات لسوفوكليس وشكسبير وموليير^(١٦) . وبذلك أصبحت الفرقة حصن الثقافة ، برعايتها للكتاب الشبان ، وبإنتاجها لأرقى نماذج المسرح الغربي . إلا أن تجاهل الفرقة التام — بل وازدراءها — للمسرحية الدارجة عرقل مساهمتها في تطوير المسرح المصري المعاصر .

Neville Barbour, "The Arabic Theatre in Egypt", *Bulletin of the* (١١)

School of Oriental Studies (1935-37) p. 184.

(١٢) محمد منور ، المسرح (القاهرة دار المعارف ١٩٦٣) ، ص ٤٧ .

(١٣) المرجع السابق . (١٤) المرجع السابق .

(١٥) Abd El Rahman Sidky, "Le Theatre Arabe", *La Revue du Caire* (١٥)

(Nov. 1960) p. 315.

(١٦) المرجع السابق ، ص ٣١٦

وقد كان لاهتمام الدولة المتزايد بالمرح ، أثر مباشر على أول مواسم تلك المرحلة ، فقد جاء في إعلان المثلة - المديرية «فاطمة رشدي» لهذا الموسم ، ذكر مسرحية مصرية بعنوان «الشهيدة» ، لمؤلف جديد اسمه محمود كامل ، وأخرى بعنوان «فاطمة» ، وهي دراما معاصرة لنفس الكاتب^(١٧) . بالإضافة إلى ذلك ، أخرجت فاطمة رشدي - لأول مرة - مسرحيتين من روائع الشاعر أحمد شوقي^(١٨) . الأولى «مجنون ليل» ، وهي دراما شعرية تتناول أسطورة شعبية بطلها قيس الذي جنّ بسبب حبه الخائب لليل . . والثانية «مصرع كيلويطرة»^(١٩) ، التي أكدت مؤلفها المضمون الوطني لقصتها ، في الوقت الذي تبدو فيه متأثرة بمسرحية شكسبير . وأكثر منها وطنية مسرحية «قممير» ، التي أخرجها يوسف وهبي في نفس الموسم . ويرجع اهتمام شوقي بشخصية هذا الملك الفارسي ، إلى اعتقاده بأنه مصدر كل ما حلّ بمصر من مصائب ، ففند الغزو الفارسي لمصر وهي واقعة تحت نير السيطرة الأجنبية^(٢٠) .

وفي تقديري ، أن أهمية هذه المسرحيات - وغيرها من مسرحيات شوقي المكتوبة بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٢ - لا يرجع إلى خصائصها الدرامية ، بل يرجع إلى تأثير شعرها الغنائي . لهذا ظل دورها في المسرح محدوداً . ومع ذلك ، فقد استطاع

(١٧) سهيل ، «عالم التمثيل» ، مجلة المصور (٢٣ أكتوبر ١٩٣١)

(١٨) سهيل ، «حديث مع الأستاذ عزيز عيد» : مجلة المصور (٨ مايو

١٩٣١)

(١٩) «الموسم المسرحي الحال» ، مجلة المسرح المصري (١٥ مارس ١٩٣١)

ص ٢٠ .

شوقى - فى معالجته الوطنية للموضوعات التاريخية الشعبية - أن يعكس ذلك الحس القوي الذى كان منتشرًا فى المسرح .

وتعد ميلودرامات يوسف وهبى أكثر تعبيراً عن الاتجاهات المتمسكة فى المسرح . وفى ذلك الوقت ، تحول الممثل - المدير يوسف وهبى إلى مؤلف مسرحى ، وكتب أولى ميلودراماته : « أولاد اللوات » ، التى كانت قبلة الموسم . وفى العام التالى ، مثل الجزء الثانى بعنوان : « أولاد الفقراء » ، التى ظفرت بنجاح مماثل . وجدير بالذكر أن هاتين المسرحيتين أعلن عنهما بوصف كل منهما « دراما عصرية مصرية أخلاقية »^(٢١) . وهما على عكس مسرحيات شوقى التاريخية - تعالجان موضوعات اجتماعية . وتقوم مسرحية « أولاد الفقراء » على حبكة معقدة ، تحكى قصة فتاة تدعى « بمبا » ، كانت ثمرة زواج بامرأة فقيرة ، وأغواها ابن عمها الثرى ، فينتقم الحال لشرف أخته بإطلاق النار عليه ويصيبه . وعندما يخرج الحال من السجن ، يقع فريسة المخدرات . وفى النهاية ، يقتل « بمبا » المريضة بالزهرى ، ثم يصاب بالجنون^(٢٢) . وتتناول المسرحية مسائل اجتماعية عديدة ، على رأسها المظالم التى تعاني منها الطبقات الفقيرة والتركيب الطبقي للمجتمع المصرى . لذلك تمثل هذه المسرحية - بالرغم من أسلوبها الميلودرامى - خطوة طيبة

(٢١) « الأهرام » (٢ يناير ١٩٤٢) .

(٢٢) Barbour, "The Arabic Theatre in Egypt".

يلاحظ أن أول المسرحيات الاجتماعية فى المسرح الأوروبي ، مثل : « إميليا جلوب » (Emelia Galotti) لسينج Lening و « مريم المجدلية » (Maria Magdalena) لميل Hebbel ، تهتم بمصير فتاة تهر بها ويموت المجتمع من تحتها .

نحو المسرح المحلى ، نظراً لواقعيتها ولغتها النادرة .

على أن خطوة حاسمة اتخذت في هذا الصدد ، هي التي خطاها المسرح الكوميدي . فلم يكن التمسير - عند الريحاني والكسار - مصطلحاً جديداً . لأن المسرح الكوميدي يصطبغ منذ نشأته بطابع على . ولقد أوعزت إليهما الحركة الأيديولوجية في الثلاثينات بأن يرتفعا بأعمالهما إلى مستوى المسرح الاجتماعى الأخرى .

وقد شهدت فرقة الكسار بعض التغيرات في موسم ٣٠ - ١٩٣١ . فحتى ذلك الوقت ، كان الكسار يخرج كوميديات موسيقية أو أوبريتات ، تمضى حبكتها على وتيرة واحدة . وهي ليست في الواقع سوى تنقيح لفصل مضحك غير متطور ، فالبطل يحب البطلة ، لكن يفرق بينهما القدر أو ملك أو وزير شرير . ولا يلتزم شمل العاشقين إلا عن طريق حيل الخادم "عثمان" الذى يتصرف بطيبة القلب والمكر معاً (٢٣) . وكان الكسار يؤدي دور "عثمان" ، يستخدم اللهجة النوبية في حديثه . وكان يمثل أدوار العشاق (وهم مطربون في نفس الوقت) . ألمع مطربى الفرقة : حامد مرسى وعقيلة راتب (٢٤) . وكانت نبض فرقة الكسار - ومعظمها مقتبس من أوبريتات إيطالية - بقلم حامد السيد ، الذى تخصص في اقتباس أعمال الفرقة ، كانت تقوم غالباً في إطار من التاريخ العربى الإسلامى وفى جو « فانتازى » Fantasy من « ألف ليلة وليلة » (٢٥) .

(٢٣) « سرقوا الصنوق يا محمد على مسرح الماجيستيك » ، مجلة المصور (١١ ديسمبر

١٩٣١) ص ١٦ .

(٢٤) المرجع السابق .

(٢٥) المرجع السابق . ربما تشبه أوبريتات « ألف ليلة وليلة » التى قمتها الكسار -

إلا أن الكسار تحول عن هذه القاعدة عام ١٩٣١ ، عندما اقتبس «البخيل» *L'Avare* لموليير^(٢٦) . وكان الكسار يأمل في مسايرة العصر باختياره هذه المسرحية الفريدة . ونجح في ذلك ، فقد جاء تمصيره للبخيل مشوقاً للغاية ، مما دفع به - طرفة واحدة - إلى مجال الكوميديا الراقية ، الذي لم يقتحمه من قبل . ويرجع نجاحها للأسباب الآتية : أولاً : وقوع أحداث المسرحية في بيئة عصرية ، وخصائصها واقعية من سكان المدينة ، وليس بها عناصر «فانتازية» ولا عشاق ولا نيمس راقصة^(٢٧) . ثانياً : أن المسرحية استمدت تأثيرها الكوميدي من مواقف المسرحية ومن شخصية البخيل ، لا من نكات مبتذلة مألوفة . وقد كان الكسار فخوراً بعمله هذا ، لما تضمنته الكوميديا من مغزى أخلاقي . . هو مساوئ البخل^(٢٨) .

لكن الكسار لم يستطع دعم هذه المحاولة الناجحة في مجال الكوميديا الراقية . وفي الأعوام التالية ، تعرضت فرقته لأزمات طاحنة لسوء الأحوال المالية ومنافسة السينما «والمюзيك هول» للمسرح . وفي تلك الفترة مثل الكسار فيلمين هما : «بواب العمارة» (١٩٣٤) و«أيام المني» (١٩٣٨) . وقد أثبتت هذه الأفلام نجاح الكسار في ذلك الميدان الجديد ، على حين أخذ نجمه في المسرح يأفل . وفي عام ١٩٣٤ ، اضطر إلى ترك مسرحه العتيق «الماجستيك» ، وانتقل إلى روض

= في تأثيرها كوميديات موسيقية مثل «قسمت» لروجرز وهامرستين Rodgers and Hammerstein

(٢٦) المرجع السابق .

(٢٧) «الاستاذ الكسار يتحدث عن مشروعه الجديد» ، مجلة الصباح (٩ أكتوبر

١٩٣١) .

(٢٨) المرجع السابق .

الفرج حيث كان يحمّد أوبريناته القصيرة (وهي من فصل واحد غالباً) في عروض «موزيك هول» (٢٩). واستمر نشاطه على هذا النحو حتى عام ١٩٤٩ ، ففى ذلك الوقت سرّح من تبقى من أعضاء فرقته ، وانضم إلى «المسرح الشعبي» ، وهو فرقة حكومية تكونت من ممثلى الفرق المنحلة ، وكانت تقوم برحلات إلى الأقاليم لتقديم عروضها . وفى عام ١٩٥٢ ، طلبت الفرقة القومية - التى تنبئت أخيراً إلى وجود المسرح الكوميدى - من على الكسار أن يمثل من اقتباسه مسرحية «البخيل» ، لكن هذا الاعتراف جاء متأخراً ، إذ سقط الرجل فى «الكواليس» ليلة الافتتاح (٣٠) .

والواقع أن الكسار قد تقاعد عن تلبية احتياجات اللوق المسرحى المتغير (٣١) . كذلك لم يكن لديه كاتب قدير . وفى اعتقادى أن العامل الرئيسى وراء أفول نجمه ، هو تمسكه بشخصية المسرحية ، الخادم «عُمان» ، فعندما ملّ الجمهور شخصية عُمان ، لم يجد الكسار شيئاً يقدمه . وقد أثبت الريحانى أنه فنان أريب ، إذ تخلى أولاً عن شخصية كشكش بك - قبل وقت بعيد - برغم أنه ظل يحببها من حين لآخر .. كما كان - فى نفس الوقت - قادراً على مسامرة الزمن . وقد كانت للريحانى أيضاً أهداف طموحة فى الكوميديا . فى مطلع الثلاثينات ، أدرك أن الوقت قد حان لتفجج الكوميديا المصرية .

وفى وقت لم يكن يوجد فيه مؤلفون مصريون ، كانت المسرحيات الفرنسية تشكّل هيكل كوميدياه الجديدة . وحين كان ينسج حولها مادته ، كان يفعل

(٢٩) « فى عالم التمثيل والسينما » مجلة المصور (٣٠ مارس ١٩٣٤) ص ٢٨ .

(٣٠) حديث مع ماجد على الكسار .

(٣١) « فرقة الأستاذ على الكسار بين الماچستيك والبرنتانيا » ، مجلة الصباح

(٣٠ سبتمبر ١٩٣٨) .

أكثر من مجرد نقل المشاهد من باريس إلى القاهرة، أو استبدال «جان محمود» (٣٢) .
 وكان الريحاني يمزج المشاهد والشخصيات المصرية بواقعية أشد عمقاً مما جاء
 به الكسار أو وهبي . وتعد ميلودرامات وهبي - المعقدة ، العصرية ، الناجحة -
 ممهدة للواقعية ، التي كانت قد ظهرت مثلها في أوروبا قبل زمن طويل في مسرحيات
 « ليسنج » Lessing ، وهيبيل « Hebbel ، أو في مسرحيات « دوماس » الابن ، الأكثر
 واقعية . وتقرب واقعية مسرحيات الريحاني في تلك الفترة ، من واقعية « إميل أوجيه »
 Emile Augier و « مارسيل بانول » ، بل و « شو » Shaw . وكان ينتمي في الوقت نفسه ،
 إلى كتاب الكوميديا الاجتماعية ، سلبية « مسرحية الفكرة » La pièce à thèse . فهو
 أيضاً كان يعتقد أن الكوميديا ينبغي أن تكون مفيدة . وهو وإن لم يكن مدافعاً عن
 فلسفة معينة ، إلا أنه كان يؤمن ببساطة بأن الكوميديا لا بد أن تكون مرآة المجتمع ،
 وتعكس عيوب المجتمع ، وتساعد بذلك على إصلاحه . وليس ثمة ما يدعو إلى
 تأكيد سيطرة نظريته الأخلاقية على مفهومه للكوميديا . فلعله سيقول مثل دوماس
 الابن :

« أؤكد أنه من الضرورات الأساسية للمسرحية : الضحك
 والدموع والانفعال وحس الاستطلاع ، ومنها أيضاً : أن نودع الحياة
 في خزانة الملابس ! لكنني أصر على أنني أستطيع ، عن طريق
 هذه العناصر جميعاً ، ودون التقليل من شأنها ، أن أؤثر في المجتمع
 إذا تناولت العلل بدلا من النتائج . وأستطيع كذلك أن أعالجها .
 أعني ، أنني حين أسخر من البغاء وأصفه وأمثله ، فأنا أتمكن

Barbour, "The Arabic Theatre in Egypt". (٣٢)

بنلك من أن أجبر الناس على مناقشة هذه المشكلة ، كما أجبر المشرع على أن يراجع القانون . وبهذا سأكون قد أدبت واجبي كإنسان (٣٣) .
ونلمس نفس المعنى فى كلمات الريحانى الآتية :
« والتمثيل يجب أن يهز العاطفة ، فيترك فيها الأثر المرجو ، لفتنح العظة ويكون الدرس المفيد » (٣٤) .

وتعالج معظم كوميديات الريحانى الناجحة عيوب المجتمع . وفى أقوى مسرحياته تتوارى النزعة إلى العظة وراء غلالة من الفكاهة الراقية أو التهمك المهادف . لكنه لا يرضى أبداً ، سواء — كان ذلك بقصد أو بدونه — بأن يغيب عن أذهاننا أن الفنان يوجهه حسن أخلاقى ووعى بالعدل الاجتماعى (٣٥) . وهذا ما يتضح على الأخص فى مسرحية « الجنيه المصرى » ، وهو العنوان الذى أطلقه على اقتباسه لمسرحية بانيول الشهيرة « توباز » ، التى يناقش فيها الريحانى مادية المجتمع وفساده بمرارة المثالى البائس . ويلاحظ أن الريحانى فى صياغته لحبكة « الجنيه المصرى » ، يلتزم إلى حد كبير بحبكة « توباز » . لكن إصاليته تكمن فى الأسلوب الذى استخدمه فى تحوير الدوافع واللغة والبيئة حتى تكتسب طابعاً مصرىً ، وفى تعليقه كذلك على المسائل الاجتماعية ، والعيوب الأخلاقية .

وتدور أحداث المشهد الأول من الفصل الأول فى أحد فصول مدرسة ابتدائية ،

Barett H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York : Crown Publishers Inc., 1965), p. 371

(٣٤) « بين الحكوة وميدى الفرق والاتحاد — كلمة صريحة » ، صحيفة « المقطم » (١٨ مارس ١٩٣٤) .
(٣٥) حديث مع بديع الريحانى .

حيث يشاهد المدرس (ياقوت - توباز) وهو يملأ عبارة على أحد التلاميذ وتدخل ابنة الناظر نعيمة (Ernestine) ، لتطلب مساعدة المدرس لها في تصحيح كراسات الواجب ، فلا يلبث أن يتودد إليها . وتكاد تتشابه أحداث المسرحيتين ، لكن ثمة اختلافاً بين البيتين . إن فصل «توباز» نموذجي ، يسوده النظام ، وتحكم سلطة المدرس علاقة التلميذ به . . على حين نجد في فصل ياقوت جميع عيوب وسائر مدارس الأحياء الشعبية بالقاهرة . فالتلميذ يجيب ياقوت «بوقاحة» . وفي أثناء مشهد الغزل ، يقطع التلميذ ياقوت بسخرية وسفاهة ، لا يلبث أن يعنفهم عليها ياقوت بالسباب والتهديد . والغزَل مختلف تماماً ، فالشخصيات الفرنسية التي تلتزم بروتوكول اجتماعي، إنما تعبر عن مشاعرها باستحياء أو تخفى هذه المشاعر ، على حين نرى ياقوت - في الجانب الآخر - يغازل نعيمة بعبارات رومانتيكية غرامية تشيع فيها حرارة الشرقيين وتمتدح بالنكات الريحانية ، فتستجيب لها نعيمة بدلال سافر على طريقة بنت البلد .

ثم يقدم الريحاني مشهدين ، لا نجد نظيراً لهما عند بانيول ، ولكنهما يصوران بوضوح شريحة من مجتمع القاهرة : فتاجر السمك يسوق رجل أُمى قهولوى وقح سليلط اللسان ، وهو نموذج يتكرر في مسرحيات الريحاني التي مثلت في تلك المرحلة . وفي هذا المشهد يأتي يسوق ويشكو لياقوت سوء درجات ابنه :

يسوق : (من الخارج ويده ابنه) خش ياخاب يا بوش عكر ..

ينعل أبو الحليقة على أبو اللي يحبوا . . أنت تلميذ

أنت ؟ . . والنبى لاصنى دهن أبوك . . (داخلا) . . السلام

عليكم يا بن المزغود . . .

ياقوت : إيه مزغود مين ؟ . . المزغود أنا !

دسوق : استنى على . . أنا أدبك ثلاثين صاغ أكعهم شهرى
من دم قلبى . . ثلاثين صاغ تمن أربعة أرتال سمك على
فى الدكان . ثلاثين صاغ ما باكسبهمش إلا بالضالين .
طيبون يا أفندى .

ياقوت : الله يحفظكم . . إنما يعنى . .

دسوق : ما انمأش . . عدم المؤاخلة ، الواحد طالعه زرايينه من الأزمه
ومن وقف الحال . آه أنا باحط على مقصوف العمرده ٣٠ صاغ
عندكم فى المخروبة دى . . وقه السمك ما بتكسبش
معايه تلاته ايض . . لزاى الحال يا ابن سيدى .

ياقوت : سيدى ليه ؟ . . أنا أعرفك ؟ . . الحال زى ما انتا شايف
كده . حضرتك تبقي والد التلميذ ؟

دسوق : هيبأه يا سيدى . . زفته ، ليطامه ينعل أبو كده .
ده وقت ناشف قوى يا حضرة . . أنا بادفع ٣٠ صاغ فى
المخسوفة ، والزبون دلوقت على بال ما يشترى بقرش صاغ
ينشف ريق . . آه دلوقت الزبائن بقم شح يا حضرة .
ياقوت : أيوه . أيوه . . بصرف النظر ، التلميذ ده تبقي حضرتك
والده ؟

دسوق : شوف ياخويه . . أف ، دى المعاش . . مرة يا حضرة ،
والكار يتاعنا احنا ياسماكه وحش ، تصلىق بالله ، أنا
أول امبارح با بيع يعه لواحد زبون زى حضرتك كده ،
فاصلنى فاصلته . . مسافة ما وزنت له ، كان سهانى حجر من

المِشَنَّة ثلاث قراميط ونخبّاهم في جيبه .. قليل الذِّمَّة ١ ..
يسرقونا في عزِّ الظهر الأحمر .

يا قوت : موش القصد .. الغرض حضرتك تبقي والده ؟

دسوقي : نعم . حضرتي أبقى والده .. لا حضرتي أبقى والدته ..
وده برقع يانيخ .. ده شيء ييسم " البدن " دنا باقطعهم
من قوت ٣٠ صاغ كل شهر ، لا مقطوعة ولا ممنوعة ..
وده علشان يتعلم له حِسْبَة ، جمعية ، ضريبة .. يتعلم له صورة
في دُنْيَتُهُ .. يتعلم ديانه .. يتعلم شوية أدب من الناس
الطيبين اللي زى حضرتك . أمال .. ونِعْم بأهل العلم ، بأهل
الفضل ، بأهل التعلُّن .. دنا النهاردة لقيت لِقِيَّة بمشاهدة
حضرتك .. دى مشاهدة الأجويد غَنِيمة . يا سلام على
الوش " المُصْبِح " شايف الناس الكُمَّل يا بن الصايحة .
الهم صلي عالنبى .. هى القيمة تستخبي .. افتتح
يا حضرة ..

يا قوت : افتتح ١١٩ .. إيه هو اللي افتتح ؟

دسوقي : أشعل .

يا قوت : إيه ، سيجارة ؟

دسوقي : لأصابونه .. ده شيء ييجن . أشعلها وتوكل .

يا قوت : شيل . شيل . ممنوع قطعياً .. ممنوع بتاتاً .

دسوقي : بتاتاً ١٩ .. كلّحنى كويس ، بلا بتاتاً ، بلا حتاتاً ..

هات بوزك .. ولّع .

ياقوت : ويعلمين في الراجل الملحوس ده ؟ .. ما بَشْرِيش دخَان ..
غير مسموح . . بقى لى دلوقت مع حضرتك ربع ساعة
ما فهمتش غير اسمك ، والراجل اللى سرق منك القراميط . .
فيه خدمة في المدرسة ؟ . . يلزم حضرتك حاجة من
المدرسة ؟

دسوق : خدمة ؟ ! . . ما يلزمش خدمة . . جاي ابصْبَص
لحضرتك . . غور ، ولا مؤاخِدة !
ياقوت : يا راجل انت ما تبقاش كِلِيحْ . اتكلم من غير لسانك
ما يَزْلِف .

دسوق : (لأبنته) ناولنى السَّرْمكى المِنْبِل بتاعك .

ياقوت : السركى ؟ . . احنا عندنا سركى ؟

دسوق : أنا عارف لك بقى بتسموها إيه .

التلميذ : شهاده يابا .

دسوق : آه ، شهاده يا فالح ، يامرھوف ، ياللى جايب لى السَّبْع

من ديله . يا فرحتى بالتلاتين صاغ اللى حارقين قلبى على

القاضى . . اسمع يا خوجه أفندى ، أستقرى حضرتك

وفهمنى بند بند ، على نتيجة الشهادة المِطْبِئَة دى .

ياقوت : وانت مالكتش عينين تقرا .

دسوق : نعم ؟ . . بتألّس يا بو مناخير زى بلح البحر .

ياقوت : بلح البحر ؟ . . اختشى يا راجل يا بتاع السمك . . هى

العبارة إنه ؟ . . كلهم ما سكين قافية مناخيري .

حسوق : قول ! . . استقرا بأقولك ، أحسن دى قرب
يسخن .

ياقوت : يسخن . . ياحضرة أنت هنا مش فى حلقة السمك . .
واجب تهتدى دمك . . لغة عربية ، صفر .

حسوق : صفر واحد .

ياقوت : إنه هو اللى واحد واثنين ؟ . . صفر يعنى صفر .

حسوق : صفر واحد ؟ . أيوه خافوا من ربنا ، دول ٣٠ صاغ طالعين
من حبابى عينة . . ليوه خلوهم صفرين ، يعنى خلاص
قرصتوقوى ؟ . . اللى يحطّ صفر ، ما يحطّش صفرين ،
ما يحطّش ثلاثه ؟ . . هى الأصفار قد كده عليكم
بفلوس ؟ . . دنّا بابيع وقّة السمك من دول ، باحطّ فوقها
٤ بساريات ، ما تحطّوش أنتم أربع أصفار على ثلاثين قرش .
ياقوت : دى مصيه ! . . إشن جاب ٤ أصفار لأربع بساريات . .
يا راجل يا جاهل ، ياراجل يا أمى .

حسوق : أمك راجل ؟ . . يا ابن أم شنب .

ياقوت : هس اخرس ! . . يافراش ! . . اندهلك الفراش
يطكّلك بره . . دى لهجة تتكلم بيها قدام الطلبة ؟

حسوق : هيه . . قول ! . . استقرا ، بعدين . . آه يا نارى ! . .
يا الله السلامة .

ياقوت : ديهندي ، ما هو راجل سميج ، الديانة ٣ .

دسوقى : عال ، أهر كده عظيم .

ياقوت : ٣ من عشرين ١٠

دسوقى : زى بعضه ، إنشا الله من خمسين . ٣ حاجة تشرف ،
حاجة تطول الرقة .

ياقوت : حساب ٣ .

دسوقى : رضا .

ياقوت : أشيا ٤ .

دسوقى : معدن .

ياقوت : جغرافيا . . .

دسوقى : آه ، بتاعة إيه دى ؟ . . انتو بتيدو العيال فوتوغرافيا . .
إيه حائطكموهم مصوراتية . وأنا جايه هنا علشان يشيل
صندوق ويسرح جنب سور الجنيينة ؟ . . قال فوتوغرافية
قال . . .

ياقوت : أعود بالله . . دى السمك بتاعه يمكن يفهم أكثر منه . .

جغرافيا غير فوتوغرافية ، وفوتوغرافيا غير جغرافيا .

التلميذ : جغرافيا يابا . . جغرافيا بتاعة الأرض كرويت تلف
حول نفسها .

دسوقى : إيه ؟ . . تلف حول نفسها ؟ . . هى دى نحلة ؟ . .

التلميذ : الأرض يابا .

دسوق : الأرض ، اللهم لا اعترياض يارب . . الأرض يا خوجه أفندي
بتلف حوكن نفسها .

ياقوت : ويعدين بقى ؟ . . ليوه الأرض تلف حول نفسها . . مرة كل
أربع وعشرين ساعة .

دسوق : يا أخى جاك' أربع وعشرين عقربه تلوش طرأطيف
جيتك . وأنا ؟ . هو أنا ليه ؟ . واكل بعقل طماطورة .
الأرض بتلف ؟ . . الأرض اللي احنا فوقها بتلف ؟ . .
وبادفع ٣٠ صاغ علشان تبوظلوا عقل الواد ؟ . . وتقولوه
الكلام ده ؟ . . الأرض بتلف يا جاموس ولايس بدك ؟
بتلف ؟ . .

ياقوت : أيوه بتلف يا جاهل ، ياغبى . . ولولا أن الأرض بتلور ،
لما توجدت تعاقب الليل والنهار يا عجل البحر .

دسوق : حياة أمك بتلف (٣٦) ؟

ويدفع الناظر دسوق إلى وراء ، لكى يمنع الصدام بينه وبين ياقوت .
لكن تقع بينهما مشاجرة هزلية ، يهدد فيها دسوق بضرب ياقوت . ويتهجم
عليه مرة أخرى . . ثم يخفى دسوق من الحكبة ، لأنه يظهر فى المشهد كلون
على فقط . وفى هذه الأثناء ، يلتقى الناظر - الذى أغضبه خروج تلميذ من
المدرسة - درساً بليغاً على ياقوت فى أهمية المال . هذا الحدث - مثل

(٣٦) « الحنيه المصري » ؛ حصلت على مخطوطة المسرحية من أحمد جمال الدين ،

وهو مثل سابق بفرقة الرمحى ، وحقق النص الأمتلاذ بديع الرمحى .

معظم الأحداث الموعظية - لاجود له في مسرحية «توباز» .
الناظر : ما هو موش كده يا أستاذ . حُسْنُ التَّصَرُّفِ ما هوش متوفر
 عندك . حضرتك لازم تكون عندك مَرْوْفَةٌ . لازم تكون عندك
 هَوَادَة . . مُلَايِنَة ، مُسَايِمَة . واحد زى ده له عندنا
 ولد ، بَيْنِلْحَسَّ منه شهرى ٣٠ صاغ فى ١٢ شهر
 بثلاثمائة وستين صاغ . . ولا الأرض بتاعتك بتلف يا حضرة
 الأستاذ ، يقوم يلف معاها ٣٦٠ صاغ فى الهوا .
 يعنى بتعبير آخر ، حضرتك نكبة على مالية المدرسة .
ياقوت : لكن يا حضرة الناظر . . .

الناظر : بس يا ياقوت أفندى ، لفهم منى كويس . . اتنور ،
 ما تيققاش عقيم .

ياقوت : عقيم ؟

الناظر : ما تعارضش يا ياقوت أفندى .

ياقوت : لا يا حضرة الناظر ، العفو .

الناظر : ما هى المبادئ يا ياقوت أفندى مَصْلَحَة . . ما هى
 الفضائل يا ياقوت أفندى مَصْلَحَة .

ياقوت : إيه ؟ . . كله مصلحة . . مصلحة .

الناظر : ما هى الدنيا يا ياقوت أفندى هى الشَّخْصِيَّة ، هى
 النَّعْتِيَّة ، هى الجنيه . تَتَزَعَّرُ دُوَل ولا يَتَزَعَّرُ
 الجنيه . . يَضْمَحِلُّ مَمَالِك ، والجنيه رابِعٌ فى البنوك كالأسد .

ياقوت : أسد فين يا حاضرة الناظر ؟ . . ده بقى زى الققط ،
نازل ييرف .

الناظر : تعتمد على مواهبك تجوع ، تعتمد على فضايك تحقى ،
تعتمد على إيديك تشحّ ، تعتمد على قوة ذكائك تغنى
وتكىس . . الراجل المدرّب يا ياقوت أفندى ، هو الراجل
الى عقله يشغل المخيلين لمصلحة جيو به .

ياقوت : لكن دى نظرية فاسدة يا حاضرة الناظر ، معناها يختل
نظام الشرف ، تنعدم الذمة ، تيمحى المبادئ القويمة .

الناظر : ياقوت أفندى . . أنت حمار !

ياقوت : طور ، حمار . . لكن يا حاضرة الناظر . .

الناظر : ما تعارضش يا ياقوت أفندى .

ياقوت : حاضر يا حاضرة الناظر .

الناظر : الشرف ، الذمة ، المبادئ القويمة . كلها يا ياقوت أفندى

تشتريها بالجنه . عندك جنه تقدر تشتري ذمة ، تشتري

شرف ، تشتري مبادئ . . ما عندكش جنه ، ما عندكش

لا ذمة ، ولا شرف ، ولا مبادئ .

ياقوت : إيه ؟ . . هى دى حاجات فى الكاتو يا حاضرة الناظر . .

اشتري جزءه ، اشتري قميص بعشرين ، بخمسين قرش . .

لكن اشتري ذمة ، شرف ، ده كلام ما حصلش أبداً . . أبني

أنا علشان حاجه اسمها جنه ، أوقف حركة الكورة الأرضية

أخيل نظام الجغرافيا . . ما خليهش تلف ؟ . . أنا علشان

حاجة اسمها جنيه أبيع عقلي لواحد سماك ؟

الناظر : وتبيع له چاكتك .

ياقوت : أبداً يا حاضرة الناظر ، مستحيل . . أؤكد لك .

مستحيل .

الناظر : ياقوت أفندى اخلع چاكتك ، حاشريها .

ياقوت : ولا بألف جنيه ، ولا بعشرة آلاف جنيه كان .

الناظر : لا بعشرين جنيه . آهَمْ* (يخرج محفظته من جيبه) .

ياقوت : بتكلم جد يا حاضرة الناظر ؟

الناظر : يا قوت أفندى . . زررّها تانى ، دى ماتستَهيش

ثلاثة تعريفه . . فقط كنت باضربُ لك مثل (٣٧) .

وتعكس التيمة الرئيسية المسرحية الهدف المادى للناظر ، مكتوباً بعبارات

شديدة البساطة . كما تبين الحبكة كيف استوعب ياقوت هذا الهدف .

ويطابق بقية هذا الفصل نظيره فى «لوباز» ، إذ تصل سيدة جميلة راقية

تدعى «فناكات» - فى مسرحية الرمحانى - لزيارة المدرسة لإلحاق ابن أختها بها .

ونعلم أن ياقوت يعطى درساً خصوصياً له . وعندما تتبين سوء حال المدرسة ، فإنها

تراجع . لكنها تعد ياقوت بالاستمرار فى إعطاء الدرس المتروك . ويمجرى المشهد

التالى بين ياقوت ونعيمة . وفيه يحاول مغازلتها تبعاً لنصائح خميس ، لكنه

عندما يهم بتقبلها ، تصفعه . وفى مشهد لاحق ، يحاضر ياقوت تلاميذه فى

مثاليات الأخلاق ، مستشهداً بالحِكَمِ المعلقة على جدران الفصل وهى : « المال

ليس طريق السعادة ، و « الفقر حشمة » . الخ . إلى ذلك منظر شهادة امتحان الفترة . ففي تلك اللحظة ، تأتي امرأة ثرية هي أم لثلاثة تلاميذ ، وتشكو من سوء الدرجات التي أعطاهها ياقوت لابنها ، ويصر الناظر على تصحيح « الخطأ » الذي وقع فيه ياقوت في أثناء رصد الدرجات ، لكن ياقوت لا يوافق الناظر ، لأنه لم يدرك مقصده . وتهدد المرأة بإخراج أبنائها الثلاثة من المدرسة ، فيخضب الناظر من ياقوت . وعندما يكتشف أن ياقوت يسعى فوق ذلك للفوز بقلب ابنته ، فإنه يبادر بفصله من المدرسة .

وبالرغم من أن أحداث « الجنيه المصري » تماثل ما جاء في « توباز » ، فإنها تتميز عنها بجوها المصري . فدرس ياقوت عن مثاليات الأخلاق — مثلاً — تتخلله نيكات وعبارات تهكمية ، كما أن استجابة التلاميذ للدرس لا نجد مثيلاً لها — في بذاعتها وفحشها — في أي فصل درامى بفرنسا . والأم الثرية ، ليست هي « البارونة » المتعالية المتعجرفة في « توباز » التي تتشدق بادعاءات الطبقة الاجتماعية ، وإنما هي نموذج لقاهرة حديثة النعمة ، متواضعة النشأة ، سوقية ، مشاكسة ، سليطة اللسان .

ولما كان الريمحاني حريصاً على تمصير المسرحية ، فإنه يضيف إليها عناصر كثيرة ويحذف أخرى . فالفصل الأول أطول كثيراً منه عند بانويل ، وحظه من الكوميديا أوفر .

وفي الفصلين الثاني والثالث — اللذين يقابلان الثاني والثالث والرابع في « توباز » — نرى ياقوت وقد اندمج في بيئة « محترمة » ، تضم طائفة من المالين المحتالين . وتحاول عليه فتاكات لكي يجمل منه « واجهة » لهذا الوكر المالى ، لكنه سرعان ما يحلّق أساليب هذا الطريق الجديد في الحياة . والريمحاني أقل اهتماماً

من بانيول بمختلف التحولات النفسية الدقيقة التي يمرّ بها بطله ، من المثالية الأخلاقية إلى حالة الفساد الكامل . وهو — لذلك — يحذف معظم مواد الفصل الثالث عند بانيول ، ويسير في اقتباسه على نهج أخلاقي ، تهكمي ، جرىء . ومن ثمّ فالفصل الثالث مشحون بمونولوجات تكشف عن تطوّر شخصية ياقوت . ولا نجد مثيلاً لهذه المونولوجات في «توباز» . وعندما تبدى فتاكات إعجابها — في مونولوج طريف — بالسرعة التي تطوّرت بها شخصية ياقوت ، فإنه يجيبها قائلاً :

ياقوت : طبعاً ، البركة فيكم . هو مين معاشركم ولا يشيلش برقع الحيا . ٨ شهر ياست هانم وأنا با تفرّج على السرقة عيني عينك على المكشوف . ٨ شهر وأنا بانمرّن على الشفط والنحت واللاهط والمهبط في أموال مغاليق الله . جيتلكم هنا مغمض ، خايف من ربنا ، أخششى من خيالي ، فاهم أن الدنيا ضمير . . أن الدنيا شرف . . بوطنوا ذمّي . . طيرتو ضميري . . ضيّعوا شرفي . هو أنا أنسى ياست هانم نهار ما عيّنوني بصمّجى بصفّة طرطور ، وتقولولي مفاول ، ومهندس معماري ، ويحمضي سكّتي . أنا أنسى الحلد وثه اللي مالهاش لأصل ولا فصل .. الحلدته القالصبو اللي اخترعتها علشان تجرّيني على بوزي . . أبويا مات ، أمي اتوفّيت ، وقعدت اتنهّد بين الأربع حيطان . مش فاكرو حضرتك الدموع اللي بقت نازله من عينيكي تختر ، وكل ما تشوفيني حارجع ضميري ، تروحي خابطكاني التّشهيده من دول

أَبْصَرَ الْآفَى رَجُلِي انْكَعَبِلْتُ فِي عَتَبَةِ الْبَابِ ، وَرَجَعْتُ
ثَانِي أَعِيطَ جَنْبُكَ زَى الْحِمَارِ . مَشَ فَاكْرَهُ لِمَا خَدَّرَنِي
أَعْصَابِي بَاهُ يَاوَكْسِي ، وَآهُ يَاقَطْعِي . . وَأَنَا ، آه
يَا أَمْنِي ، وَآهُ يَافَرْمِي لِمَا نَقَشْتُكَ يَاقُوتَ ، يَاقُوتَ ،
يَاقُوتَ ، عَلَى رِزْمَةِ أَوْرَاقِ تَوَدَّي طُوكَرَّ فِي إِكْسَبْرِيسَ .
بَقِيَ أَنْتُمْ تَشْرَبُونِي مِنْ بَحَارِ الْقُجْرِ دَهْ كُلِّهِ ، وَعَايِزِينَ انْتِهَادَهُ
أَمْسِكْ لِكُلِّكُمْ سَبِيحَهُ فِي إِيْدِي ؟ . . هُوَ الَّى يَزْرَعُ بِصَلِّ
يَلَاقِي ثَمَرَ حِنِّهِ يَاسْتَ هَانِمُ ؟ (٣٨) .

هذا هو بالضبط إحساس المثالي بالمرارة ، عندما يتبدد وهمه . ويشند
هذا الإحساس مرارة في المناجاة التالية ، حيث يكشف ياقوت عن علمه بالفساد
الذي يقوم عليه نجاحه لصديقه القديم الشريف خميس .

ياقوت : لربوه ، أنا اللى كنت باصلح الأخلاق . أنا اللى كنت باعبد
الشرف عبادة . . أنا اللى كنت بالقن تعاليم الفضيلة . .
أنا اللى كنت بازرع في النفوس مبادئ الفضل والأمانة . .
أنا اللى في مقابل ٢٧٠ قرش في الشهر ، كنت أدرس في
اليوم ست حصص ، واقف على رجلي ، وراضى ومقتنع
بالقليل ، وانطردت في لحظة ، بعد خدمة ١٥ سنة ،
زى ما تنطرد الكلاب ، وده علشان إيه ؟ . . علشان
ما فهِمْتِشْ أَنَّهُ علشان مَرَضَاةَ حَضْرَةِ النَّاظِرِ ، وَكَانَ

لازم أغير العقائد وأضلل الحقائق ، وأقلب نظام العلم ، وأغير بأن الأرض ما يتلفش . ولا الصدف الغريبة - التي ما عرفش إن كانت مينة ولا سعيدة - رمتني هنا في المكتب ده ، المكتب اللي أشبه بمغارة الصوص ، واضطروني أشرك معاهم في أعمال الدناءة المنظمة . . . وبعدين اشترحك لزاى اشركت ، ونحت أى تأثير . . . في الوقت ده ، اللي كنت بافتكير أن العالم كله بيصّب على اللعنة ، وأنى إذا خرجت خطوة برّه الباب حايثفوني وشي ، ويسلموني للعدالة . . . في الوقت ده ، لقيت كل من كان يستقبلني بكل احترام ، وبدل ما تتمد الكليبات علشان تيسكسل ليدى . . . اتعدت الأبادى علشان تصافحني ، ورقاب علشان تنحني قدأى .

خميس : فكرة غلط .

ياقوت : مسكين ياخميس أفندى ، لسه كثير علشان تفهم الدنيا . .
الدنيا يعنى القلوس . يعنى الجنيه ، الجنيه ، الجنيه . .
الجنيه يقدر عل كل شيء ، يحلل كل شيء ، يتوّل كل شيء . . جمال ، صحة ، سعادة ، حب ، شرف ، قوة ، مدح ، شكر ، قصايد ، مقالات (يفتح الخزائنه ويخرج جنيهه) شايف ياخميس أفندى ، الورقة الصغيرة دى ، هى اللي بتشعل الحروب ، هى اللي بتعمر ممالك وتخرب ممالك ،

هى الى يتحكم العالم . كان زمان القوة للسيف والمدفع ، النهاردة
القوة للجنيه . (٣٩)

عندئذ يبرهن ياقوت لحميس - فى سياق من الأحداث- على أنه يسلك
الطريق الصحيح . . وهو الطريق الوحيد . إذ حينما يحضر له أحد الصحفيين
مسودة مقال يُشهر به ، على وشك الطبع ، فإنه يمرر له « شيكاً » ، فيكتب
الصحفى على الفور مقالا آخر يثنى على ياقوت . ثم يفاجأ خميس بوصول
الناظر الذى كان قد طرد ياقوت من المدرسة . وهو لا يأتى فقط لكى يحظى
بزيارة ياقوت ، بل ليعرض عليه أيضاً الزواج من ابنته . وينهل خميس عندما
تمنح « جمعية رقى الفضيلة » رئاستها لياقوت . وبينما يسدل الستار ، يطلق الرجل
صيحة هستيرية ويقول : « تحيا الفضيلة وأنصار الفضيلة ! » . إن أعداء الفضيلة
وأرباب الفساد ، يتلقون آيات الشكر من وكيل جمعية « أنصار الفضيلة » ،
إذ ذاك يتقدم خميس ، ويقف بجوار ياقوت .

لا جدال فى أن الريحاني قد اقتبس نص "بانيول بقدر من الخشونة ،
لكنه تصرف كانت تقتضيه ظروف البيئة ونوعية الهدف . ففى فرنسا - حيث تمضى
الحياة وفقاً لبروتوكول اجتماعى - يلتزم المعلمون بسلوك « الجنتلمان » ، مهما
يحل بهم من غبن . وعليهم أيضاً ألا يطلقوا العنان لمشاعرهم ، وأن يهونوا
من الأمور : فالتحلى بالدِّمَاءة هى القاعدة . أما مجتمع البرجوازية المصرية
الجديدة ، وهو مجتمع غير دمى ، فإنه يطفو دائماً على السطح منه عنف العامة
وخشونتهم . وفى عملية التحول الديمقراطي فى مصر الحديثة ، كانت هناك فئات
متعلمة ، صوتها غير مسموع بعد . وقد أخذت هذه الفئات تشق طريقها إلى
(٣٩) لم ترد هذه الملاحظات فى مسرحية بانيول .

الحياة العامة ، إلا أنها ظلت متمسكة بالأخلاق المحافظة وبأنماذج تقليدية من السلوك . ويلاحظ أن وقائع الحياة مختلفة تماماً ، فالمدرس المصرى - فى مسرحية الريحاني - لا يستلم ولا يخضع للضغوط أو يطمس شخصيته . وهو لا يطمع أيضاً فى أن يصبح « جنتلمان » ، لأنه فلاح صاعد ، ويمثل للبرجوازية الجديدة ، يحمل مُركباً من القيم الجديدة والتقليدية ، يتمتع بروح النكتة ، سريع الخاطر ، متهمك ، سليط اللسان وعامى . وهو كذلك طيب القلب ، وعاطفى ، ومحب للنساء ، تستقر فى وجدانه مثالية أخلاقية عميقة الجذور ، ترتبط بمكر الفلاح وعناده . وهو فى معاملاته المادية يعرف من أين تؤكل الكتيف . ومن صفاته أيضاً ، اندفاعه العاطفى وبيله للإفعال .

وما يثير الدهشة فى مجتمع بانويل Pagnol ، أن « توباز » Topaze كان مسوقاً إلى أن يخرج من المصيدة التى سجنه فيها المجتمع ، وأن يبرز تفوقاً على هذا المجتمع ، بالتحكم فى نظامه الخفى الفاسد . وأما فى مجتمع ياقوت - وهو مجتمع أكثر بساطة - فنجد أن المصيدة لا تنغلق عليه سريعاً - بل إن من العسير نصبها لإنسان فى حيوية ياقوت ، الذى يريد أن يتحرر منها . إن أكثر ما يدهشنا ، هو عنف تهكم ياقوت من المجتمع الجديد على حين تظل عاطفته متعلقة بالقديم . إذن فطريق الريحاني ليس طريق بانويل الذى يعتمد على أسلوب متحفظ ، إنما الريحاني - مثل بن جونسون أو مولير - يعبر عن أسلوبه الأخلاقى بعبارات أسود وأبيض : أى عبارات واضحة وجريئة ، بل وثقيلة . وقد أثارت تعرية للريحاني للواقع سخط « المجتمع البرجوازى » والنقاد الأخلاقيين .

وقد بدأ عرض مسرحية « الجنيه المصرى » فى ٣ ديسمبر ١٩٣١ ، بمسرح الكورسال « الأرسقراطى » ، وهو مسرح فسيح يضم ٥٠٠٠ مقعد ، وكان صاحبه

اليوناني الجشع يخصصه - معظم أيام السنة - لعروض الفرق الأجنبية ، ولما كان يؤجره للفرق المصرية ^(٤٠) . وقد سقطت المسرحية على الفور ، وبلغ لإيراد الافتتاح ثلاثين جنيهًا ، ثم انخفض في الليلة التالية إلى ستة جنيهات ، وإلى ثلاثة جنيهات في الليلة الثالثة ^(٤١) . فقد استقبل الجمهور المسرحية بفتور ، واختلفت بشأنها آراء النقاد ، فالمسرحية - من وجهة نظر الجمهور - غير مشوقة ، لخلوها من « الفارس » والموسيقى ، اللذين كانا - حتى ذلك الوقت - عنصرين رئيسيين في كوميديا الريحاني ، وفقاً لما صرح به أحد المتفرجين :

« ما في الملاهي والمسارح . . إلا الأستاذ الريحاني »

تعودنا من جميع فرق التمثيل تسلية الجمهور في أثناء الاستراحة يعزف أدوار غنائية أو موسيقية . ولكن مع الأسف الشديد ، عندما شاهدت تمثيل فرقة الريحاني بالكورسال وجدت المسرح خلواً من الأمرين وهذا نقص يجب تلافيه . كما أنه ليس بالفرقة الآن جوقة واقصات ، مع أن عناية الريحاني بفرقته كانت هي الميزة الوحيدة ^(٤٢) .

ويعدّ خلوّ العرض من العناصر الموسيقية ، حدثاً هاماً في تاريخ الكوميديا ،

(٤٠) « الأهرام » ، (٣ ديسمبر ١٩٣١) .

(٤١) مذكرات ، ص ١٩٣ ، ترسم لنا ذكريات « بديع خيرى » صورة مختلطة من هذه المسرحية ، رغم أنها تقر بفشل المسرحية في نهاية الأمر . ويقول خيرى إن إيرادها في ليلة الافتتاح بلغ ٥٠٠ جنيه ، بينما هبط في الليلة التالية إلى ٥٠ جنيه (انظر مذكرات بديع خيرى ، مجلة الكواكب عدد ٨) .

(٤٢) « من متفرج ... إلى الأستاذ الريحاني » ، مجلة الصباح (٢٥ ديسمبر ١٩٣١) .

خطوة جريئة استحق عنها الريحاني كل تقدير . ومن الطبيعي ألا يلام الجمهور ، إذ لم يتذوق هذه المسرحية ، فقد ظل يشاهد - في الأربعين السنة السابقة - كوميديا تلو كوميديا ، لا تقل فيها العناصر الموسيقية أهمية عن النص نفسه . وكانت كوميديا «الجنيه المصرى» ، - التى لم تضم شخصيات نمطية ومواقف مضحكة أو هزلية - مسرحية جادة للغاية . كذلك لم يتذوق الجمهور موضوعها ، إذ أنه قصة مدرس شريف يكون ثروة عندما يتجرد من الشرف ، كانت تمثل علواناً على بعض القطاعات التى اتهمت المسرحية بالتشجيع على الاحتيال (٤٣) .

وقد اعترف بعض النقاد بالمسرحية كعمل جيد ، كما أثنا عليها من أجل واقعيتها ومضمونها الأخلاقى (٤٤) . فى حين عاب عليها آخرون افتقارها للعدالة الشعرية Poetic justice وبالرغم من مطالبتهم بالواقعية فى المسرح ، فقد خاب أملهم إذ شاهدوا - فى النهاية - إنساناً غير شريف يترج على قمة الثراء والنجاح : ولأنهم كانوا متأثرين بتكنيك الميلودراما ، فقد توقعوا إنزال العقاب بالبطل (٤٥) . أما الباقون ممن أحسنوا فهم المسرحية ، فقد رفضوها بدعوى أنها مفرقة فى واقعيتها وجدتها وقتاً ممتاً (٤٦) . وكان من رأى هؤلاء النقاد أن مثل هذه المسرحيات ليست من اختصاص المسرح الكوميدى ، الذى يجب أن يقتصر

(٤٣) « الجنيه المصرى » على مسرح الكورسال ، مجلة المصور (٢٥ ديسمبر

١٩٣١) ص ١٦ ، ١٧ .

(٤٤) المريج السابق .

(٤٥) المريج السابق .

(٤٦) ليزيس : « الأستاذ نجيب الريحاني فى نوعه الجديد » ، مجلة الصباح

(٢٥ ديسمبر ١٩٣١) .

على التسلية الخفيفة . . وبخاصة في وقت الأزمات الاقتصادية ، حين تشتد حاجة الناس إلى الترفيه (٤٧) .

وسرعان ما تجاوز الريحاني أزمته . وأنهى العرض بعد أسبوعين (٤٨) . وكانت الجرعة التي ابتلعها مرّة . ولأنه كان واقعاً تحت رحمة جمهوره ، فإنه لم يكن يستطيع أن يعتزل في برج عال ، أو ينتظر مجيء جمهور أكثر نصجاً . وهو على عكس معاصريه — مثل توفيق الحكيم — لم يكن يستطيع أن يكتب للمدى البعيد ، فقد كان مرتبطاً بالمنصة مباشرة . لذلك وصف مسرحيته التالية بأنها « انتقامه من الجمهور » (٤٩) ، وهي استعراض « فرانكو — آراب » بعنوان « المحفظة يامدام » . وقد جاءت المسرحية شبيهة بإنتاج العشرينات ، من حيث إنها تتألف من سلسلة من المشاهد المفككة المليئة بالنكات والمؤثرات الكوميديّة والنمّر الراقصة . هنا يمر « كشكش » و « زعرب » بكافة المواقف الكوميديّة ، عندما يذهبان إلى ملهى ليلي بالقاهرة ، حيث تسرق راقصة حسناء محفظة « كشكش » (٥٠) . وكان المسرح يحتشد بالمتفرجين كل ليلة ! (٥١) . والعرض الثالث ، في ذلك الموسم ، هو مسرحية « الرفق بالحماوات » لأمين صدقي . ويبدو أنها لم تلق نجاحاً كبيراً ، بدليل أن عرضها لم يستمر سوى أسبوع واحد (٥٢) . وأخيراً، أخرج الريحاني —

(٤٧) المرجع السابق .

(٤٨) « الأهرام » ، (١٧ ديسمبر ١٩٣١) .

(٤٩) مذكرات ، ص ١٩٤ .

(٥٠) « المحفظة يامدام على مسرح الكورسال » ، مجلة المصور (٢٠ يناير

١٩٣٢) .

(٥١) حديث مع المرحوم بدیع خیری .

(٥٢) مذكرات ، ص ١٩٤ .

فى شهر مارس - استعراضاً موسيقياً آخر بعنوان «أولاد الحلال»^(٥٣) . وبهذه المسرحية انتهى الموسم .

وقد ذاق الريحاني المارة لسقوط «الجنيه المصرى» ، لأنه أحس بإخفاقه فى الارتفاع بلذوق الجمهور وأنه قد قد معه الأمل فى تحقيق ذلك^(٥٤) . وقد ضاعف من مرارته ، أن الدولة منحته الجائزة الرابعة فقط عن هذا الموسم ، على حين نال وهبى الجائزة الأولى^(٥٥) . وقد اضطر الريحاني إلى الاستدانة لتغطية نفقات هذه المسرحية .

مرة أخرى ، فكر الريحاني فى اعتزال المسرح^(٥٦) . وبعد فترة طويلة من الراحة ، وافق على العمل بمسرح «الفانتازيو» الصيقى بالجيزة ، الذى عرف باسم «سمر فوليز» Summer Follies^(٥٧) . هناك كانت الفرقة تمثل - فى أغلب الأيام - مسرحية مختلفة كل ليلة . وكان يقدم بمصاحبة العروض - التى كانت تتراوح بين مسرحيات قديمة معادة مثل «ياسمينية» وأخرى حديثة - نمرًا راقصة وأغاني ومونولوجات^(٥٨) . وقد صادفت المواسم الصيفية نجاحًا عظيمًا للعوامل الآتية : تقديم العروض فى الهواء الطلق ، وانخفاض الأسعار (وكانت أسعار الدخول خمسة وعشرة قروش أى أقل من نصف أسعار المسارح الشتوية) ، وأخيرًا اقتراب العروض الترفيهية من

(٥٣) «أولاد الحلال» ، مجلة المصور (١٨ مارس ١٩٣٢) ، لم يشر الريحاني إلى هذه المسرحية فى مذكراته .

(٥٤) «عسكرة كبيرة فنية على المسرح» ، مجلة الصباح (٥ أبريل ١٩٣٢) .

(٥٥) مذكرات ، ص ١٩٥ .

(٥٦) مجلة الصباح (٥ أبريل ١٩٣٢) .

(٥٧) «الريحاني والفانتازيو» ، مجلة الصباح (١ يوليو ١٩٣٢) .

(٥٨) أنظر «الأهرام» ، (يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٣٢) «فرقة نجيب الريحاني

على مسرح الريحاني» ، مجلة الصباح (٢٢ يوليو ١٩٣٢) .

« الميوزيك هول » . لكن الريحاني أحس - مع اقتراب موسم الشتاء - بأنه لا يستطيع مواجهة جمهور القاهرة . لهذا قرر القيام برحلة مع فرقته إلى بلدان شمال أفريقيا : تونس والجزائر ومراكش ^(٥٩) . وكان يأمل من وراء هذه الرحلة دعم مركزه المالي المهترئ . وعندما وافق أحد « الخوارج » على تمويل الرحلة (في مقابل نسبة من الأرباح) ، أسرع بالسفر في شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ^(٦٠) .

وقد استقبل الريحاني بحفاوة في البلدان التي زارها ^(٦١) . هناك مثل بعض أوبريتاته القديمة من أمثال : « الشاطر حسن » و « الليالي الملاح » ، و « ليالي العز » و « البرنيسيس » . وقد مثل هذا اللون بالذات لأن الجمهور غير المصري يتذوقه ^(٦٢) . لكن الرحلة انتهت بكارثة مالية ، فقد سبب له المتعهد المحتال خسائر مالية فادحة ، حتى إنه أفلس في نهاية الرحلة ^(٦٣) . وعندما عاد إلى القاهرة - في أبريل ١٩٣٣ - بدأ يواجه مزيداً من المتاعب ، لأن الحكومة حرمت من المساعدة المالية عن ذلك العام ، نظراً لتغيبه عن الموسم المسرحي . بجانب هذا ، فقد تشاجرت معه بديعة وشنت عليه حملة في الصحف ، متهمه إياه بأنه فنان كسول ^(٦٤) .

(٥٩) « رحلة الأستاذ نجيب الريحاني إلى شمال أفريقيا » ، مجلة الصباح (٢٦ أغسطس ١٩٣٢) .

(٦٠) مذكرات ص ٢٠٠ . وفي ذلك الوقت تم الصلح بين بديعة والريحاني ، وصحبه في رحلته إلى الخارج . (انظر الصباح ٧ أكتوبر ١٩٣٢) ولم يشر الريحاني إلى ذلك في مذكراته .

(٦١) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

(٦٢) الصباح (٢٦ أغسطس ١٩٣٢)

(٦٣) مذكرات ، ص ٢٠٥ .

(٦٤) « لماذا كرهت المسرح » . تصريحات للأستاذ نجيب الريحاني ، مجلة الصباح

(٢٣ يونيو ١٩٣٣)

هذه العوامل وحدها، «ضاعت آلامه وجعلته أشد عداً للمسرح . وفكر - مرة أخرى - في الاعتزال بحجة أنه «بدأ يكره المسرح»^(٦٥) . «لا عجب إذن»، حين «نرى الريحاني يقبل لغوره عرضاً لتمثيل فيلم عربي بباريس .

وكان هذا الفيلم من إنتاج «ثري سوري» اسمه «إميل خوري» ، لحساب شركة فرنسية هي «إخوان جومون» Gaumont Brothers^(٦٦) . وعند وصول الريحاني إلى باريس (وكان مفلساً تماماً ، حتى إن خوري أرسل إليه تذكرة السفر) وقّع عقداً لتمثيل أفلام ثلاثة لمدة ثلاث سنوات سنوياً^(٦٧) . والظاهر أنه لم يكن ينوي العودة إلى المسرح . ويتناول الفيلم الأولى قصة موظف مصري طيب ، يشغل وظيفة متواضعة ، وفجأة يتسم له الحظ ويصبح ثرياً^(٦٨) . وطبقاً لرواية خيرى ، فإن «ياقوت» - وهذا هو عنوان الفيلم - لا يمت بصلة لمسرحية «الجنيه المذموم» . ويكفى أن نسجل رأى الريحاني - في الفيلم - بأنه جاء هزئياً ، وتم بإمكانات فقيرة^(٦٩) . لكن عزاءه الوحيد ، هو أن الفيلم ملأ جيوبه الخاوية بالمال^(٧٠) . وفي باريس تلقى الريحاني بركة تتعجل عودته إلى القاهرة، ويعرض عليه

(٦٥) المرجع السابق .

(٦٦) نجيب الريحاني مذكرات ، ص ٢٠٩ .

(٦٧) «نجيب الريحاني في فيلمه الجديد ياقوت» ، مجلة الصباح (١٨ ديسمبر ١٩٣٢) ص ٢٢ .

(٦٨) «نجيب الريحاني في فيلمه الجديد ياقوت» ، مجلة الكواكب (١٨ ديسمبر ١٩٣٢) ص ٢٢ .

(٦٩) مذكرات ، ص ٢١٠ .

(٧٠) الممثل : نجيب الريحاني ، ص ٩٨ .

مرسلها العمل بمسرح « برنتانيا » (٧١) وقفز الريحاني فرحاً لهذه الفرصة . فقد كان كارهاً للسينما على الدوام . وتضاعف كرهه لما بعد فيلم « يا قوت » . ويرى الريحاني في مذكراته ، أنه كان يشعر بالحنين إلى المسرح :

«...ففكرت في ذلك الفن الجميل الذي أحبيته من كل قلبي ، وتملكت هوايته نفسي ، واحتل حبه فؤادي ، حتى صار كالحسناء التي أغلصت لي وأخلصت لها . فهل أستطيع هجر هذه المعبودة ؟ كلا... وألف مرة كلا (٧٢) »

من أجل هذا أبحر الريحاني وبصحبه خيرى ، عائدين إلى الوطن في ديسمبر ١٩٣٣ .

وفي ١١ مارس ١٩٣٤ ، عاد الريحاني إلى المسرح بالكوميديا الجديدة : « الدنيا لما تضحك » (٧٣) . ومنذ ذلك التاريخ والدنيا تضحك له ، إذ حققت المسرحية نجاحاً طيباً ، وهي مقتبسة عن نص فرنسي بعنوان : Cent mille Francs par Jour وقد كان لعودة الريحاني وقع عظيم في نفوس المخرجين ، الذين امتلأ بهم المسرح ليلة الافتتاح . ويصف الريحاني في مذكراته هذا الحدث :

«...وما كنت أظهر على المسرح في الليلة الأولى من التمثيل ، حتى قابلي الجمهور المحبوب بعاطفة من التصفيق عقدت لساني ،

(٧١) مذكرات ، ص ٢١١ .

(٧٢) المرجع السابق .

(٧٣) « الأهرام » ، (١١ مارس ١٩٣٤) .

فطفر الدمع من عيني لحظات غمرني فيها شعور لا أستطيع وصفه^(٧٤) .

وغفر الريحاني للجمهور كل ما بدر منه . ونخت - بمرور الوقت - المارة التي ذاقها بسبب فشل « الجنيه المصري » . وعاد الريحاني - في هذه المسرحية - وكأنه كان منفيًا وقد ردت له العودة ، كله حماسة وفرح ورضى . والواقع أن المضمون التهمى القائم في « الجنيه المصري » ، قد حل محله ، التهمك والسخرية ، بل والأسلوب المتحفظ في مسرحية « الدنيا لما تفصحك » .

ويظل المال قيمة رئيسية في هذه المسرحية ، كما هو شأنه في أعماله التالية . لكن الريحاني يتناول هذه القيمة من زاوية أخلاقية مختلفة ، وهي : علاقة المال بالسعادة . فالمسرحية تقول إن المال ليس ضروريًا لتحقيق السعادة ، بل قد يكون ضارًا بها . ذلك أن جوهر - وهو مليونير متبرم بالحياة - يراهن ملاحظ عمال رصف الطرق ، ويدعى أفلاطون ، على أن المال لا يمكن أن يمنحه السعادة . وإثبات هذا الرأي ، يعطى جوهر « أفلاطون » كمية كبيرة من المال ، بشرط إنفاقها في وقت محدد . ويجد « أفلاطون » مشقة بالغة في إنفاق المبلغ كاملاً ، ويخاطر بسعادته وسعادة أسرته . والواقع أن التأثير السيئ للمال وسلطانه المطلق على المجتمع والأفراد ، معاني نابعة من المسرحية وليست مقحمة عليها . ومن ثم فالأسلوب التعليمي فيها ليس صارخاً . وكل شيء ينض بالفرح والبهجة . وسواء تمكن الريحاني - أو لم يتمكن - من إقناعنا بأننا نكون أحسن حالا بدون مال كثير ، فليس هذا بيت القصيد . إن ما يعيننا من هذه المسرحية ، هو تصويرها

(٧٤) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ٢١٢ .

الرائع للإنسان الصغير ، كما تمثله شخصية « أفلاطون » ، لهذا يعد أفلاطون - وهو أول نماذج الريحاني في مرحلة الكوميديا الناضجة - محور المسرحية والمنبع الرئيسى للتأثير الكوميدي . إنه لا يستمد كيانه الكوميدي من حيكل المواقف المشابكة ، بل من الخصائص المميزة لشخصيته .

وفي الفصل الأول ، نتعرف على أفلاطون من مشهد كوميدي طويل ، يتحدث فيه مع جوهر عن نفسه .

جوهر : (يضحك) حضرتك اسمك إيه ؟

أفلاطون : أفلاطون يا فندم .

جوهر : أفلاطون ؟ . . اسمك أفلاطون ؟

أفلاطون : أى نعم ، اسمى أفلاطون . . إيه ، اسم وحيش ؟

جوهر : لا بالعكس ، دا شيء جميل . عاشت الأسامي . وبقى

لك كثير بتشتغل في الحجر والتراب والزلط ده ؟

أفلاطون : ١٠ شهر يا فندم .

جوهر : وقبل كده ، كنت بتشتغل فين ؟

أفلاطون : في جنينة الحيوانات .

جوهر : في جنينة الحيوانات . . . إيه بيتفرجوا عليك ؟

أفلاطون : لا يا فندم بيتفرجوا على القروء . . ما هو أنا كنت

عسكري على قفص القروء .

جوهر : آه فهمت . . وظائفك محترمة ياسى أفلاطون . هيه ،

وظلمت ليه بقى من جنينة الحيوانات ؟

أفلاطون : لربوه . . دى لما قصة لكن سودة .

جوهري : لى زى بى ؟

أفلاطون : يا فندم ، جاي نوبه أقدم لهم الأكل زى العادة . .
ما هي القروود بيا كلوا ٣ مرات فى النهار ، زينا تمام .

جوهري : مفهوم . . مفهوم .

أفلاطون : فجاي أقدم لهم الأكل زى العادة ، قرد بينهم ابن ستين
كلب ، كان فيه بينى وبينه سوء تفاهم .

جوهري : سوء تفاهم بينك وبين القرد ؟

أفلاطون : أبوه يا فندم ، لأنه كان جاطعاً عينه على نايبة جواره . .
وأنا حفظاً للأدب كنت بامنعه عنها ، لأنه واحد . .
تصور حضرتك بيرى مراة واحدتانى ويفسد أخلاقها .

جوهري : معاك حق ، الله يكملك بعقلك .

أفلاطون : النهاية ، القرد الحباص ده ، زى ما تقول حضرتك تمحل
منى ، وضمهرها لى فى نفسه ، لحد ما انتهز فرصة يوم أنا
أقدم فيه الأكل زى العادة ، راح هابب فى على غفلة ،
وعنها ما حسيت إلا أسنانه خطفت حنة من ودى .

جوهري : يا خبر وعملت ليه ؟

أفلاطون : هى دى عايزه عمل ؟ . . شفت إن ودانى ملكصت
من الوجع ، رحت مادد لى على رقبته ورحت قاطعها
عدل .

جوهر : موته !

أفلاطون : أمال يعني كان فكر حضرتك أسية لما يكمل على وداني ؟

جوهر : وبعدين ؟

أفلاطون : وبعدين ، بلغوا الأمر للمدير ، لمن أجدادى زى الواجب

وإذا كان مدّ ليد ، ماخدهاش . . الفرض ، طسوفى

محضر ، خدنا ٣ أشهر حبس ، وانطردنا من الجنة فى أمان الله .

جوهر : ديهلى . . وأنت على كده من أصحاب الجرائم ؟

أفلاطون : فى القروء بس يا افتدم .

جوهر : وقبل القروء بقى ؟

أفلاطون : كنت باصلح شعر .

جوهر : مزين يعنى ؟

أفلاطون : أبوه ، للحمير يا افتدم .

جوهر : للحمير ؟

أفلاطون : أبوه الحمير موش لهم شعر زى الشعر ده ، لما يطول موش

عاوز قص ؟ . . أنا كنت باقوم بالمأمرية الفنية دى

يا افتدم ، لاحظ حضرتكم أن قصّ الحمير أصعب كثير من قصّ البنى آدمين .

جوهر : هيه . . طيب والشغلة دى رُخره سبتها ليه ؟

أفلاطون : من شقاوة الزبائن يا فتدم . ما هو الزبائن بتوعى فيهم حمير
 (يضحك) يوم من دول ، كُثِّتْ زبون وجيت أصلح
 له ، قمت واتخذ المقصّ ، فراح شاريط من لحمه ، قام
 الزبون هايج ، قطع الحبل ، خبطى بالجوز ، جه فى
 نَعَوْخى ، علوك ، شالونى على القصر العنى ، وطلعت !
 بعد ٣ أشهر ، بيعت المدّة واستغنيت عن الكار
 المؤذى ده (٧٥) .

ويعترف « أفلاطون » - الذى كانت تملكه رهبة الفقير أمام المال - بأنه
 إذا ما توفّر له أى مقدار منه ، فسوف تُحَلَّ جميع مشاكله . ويبدى « جوهري »
 استعدادة لإقراضه ، فيُسرّة أفلاطون . ويوقعان عقداً ينص على أن يقوم أفلاطون
 بإئفاق مائتى جنيه يومياً لمدة سنة (على حين كان ينفق خمسة جنيهات شهرياً) .
 فإذا نجح فى تنفيذ هذا الشرط ، فسوف يفوز بالرهان ، ويحصل على خمسين
 جنيهاً فى الشهر مدى الحياة . ويأمر جوهري سكرتيره « الشنطوفلى » بملازمة أفلاطون
 فى أثناء هذه الفترة .

وفى الفصل الثانى ، تنمو الحبكة قليلاً . وكل ما يحدث هو أن أفلاطون
 ينقل إلى أسرته أنباء الرّوة التى هبطت عليه . ويكشف الحوار التالى بين « مرسى »
 و« فلة » - وهما ابن وزوجة أفلاطون - عن جوانب أخرى كبريدية فى شخصيته :

مرسى : أنا جعت يا ماما قوى ، موش حانتعشّى بى ؟

فلة : أما يجى أبوك يا مضروب على قلبك .

(٧٥) « الدنيا لما تضحك » : مخلوطة مارة من الأستاذ بديع الريحانى .

مرمى : هو بابا حايجي ؟ . . النهاردة أول الشهر ، وطبعاً قبضى
الماهية ، وما دام معاه فلوس لازم يتعشى في الحماره زى
عوايده .

فله : هس اخرس يا مسحوب من لسانك ، يا قليل الأدب
شُغْلِكَ ليه انت تتدخل في كلام زى ده ؟ . . خمارة
قال ! . . اخص عليك وعلى عينتك ، ولد مقصوف الرقة
زيك يطول لسانه في حق أبوه ؟
: ما هو يا ماما . . .

فله : هس اسكت . . سَكِتْ حَسَّك اتلهي انت في
الدروس اللي قدامك دى .. وانت يابِتَ لازِلَ مانتش
فالحة بسلامتك إلا تقعدى لى على جنب ، وتستقرلى في
الروايات بتاعة الحب والكلام القباحة .

زلال : أبدأ يا ماما . دى رواية الفارس حمزة والبهلولان اللي
خطب حبيته ورد شاه .

فله : أبوه اسم النبی حارسك ، بزيادة عليك التواريخ
المقنّدة ليه دى ، أرى يابِت اللى في إيدك ده وامسكى . .
رقعى الشراب ده . . الشراب بتاع أبوكى . . أبوكى اللى
ينقصرص في نبي عينه . . مِهْرِيد حَت ، جَتُهُ نيله .
بس يفتكر في الحيابة الحمرة ، ولا يجبلوش جوز شربات
زى الناس ؟

زلال : يا سلام يا ماما ، ده زى الغُرْبَال . . هو بابا ده إيه ،
يَقْلَعُ الجزمة ويمشى ييه فى السكة حافى ، . . حد يلبس
شراب زى ده (٧٦) .

وبالمثل ، ينظر إليه صهره «عوف» باستهزاء. وعندما يعود الأفلاطون
إلى بيته ، تستقبله أسرته على النحو الآتى :

أفلاطون : (داخلا) قدّما أحبك زعلان منك . . بيت يا فلة ،
هاتى يومه يابنت اللّدينا .

فله : واننى جتتك وكسّه .

أفلاطون : عوف . جود آفترنُون يا بِلَادى شاكوش . . كفك .

عوف : غور . . داهية تسمّك من دن الرّجالة . فلة ، أنا قايم
قبل ما يلبّخ .

أفلاطون : أقعد يا نَسَب الوحل . أقعد ياخرُنْج . . حنة خبر ياولاد

المركوب ، لما تسمعه حانِطَطَطُوا . . قرّنى يابنت
يافله . يومه قُتْلِك .

فله : يوه قطيعه ، اختشى !

أفلاطون : اختشى من مين . . من الفلّك ده . . عدم المواخلة

ياواد بالأسطى عوف . أما حكاية ياولاد . . . حكاية .

عوف : آه ما أنا عارف لعشّة الرّبيب أبو تعريفة (٧٧) .

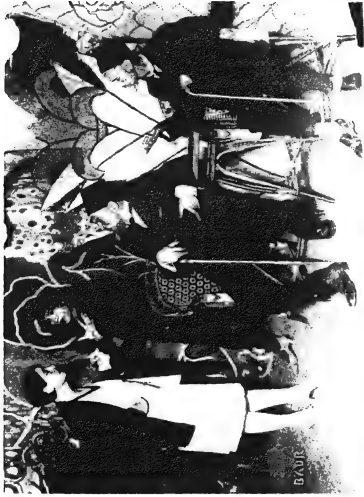
(٧٦) المرجع السابق .

(٧٧) المرجع السابق .



بدیمة مصرايى

رواية « أنا وأنت » التي مثلها الرخايف ، وبديعة مصانبي في ١٩٢٩
وحسين إبراهيم في دور « المرأة الشلق »





ماری منیب



بی بی شکیب



روزِ کج



محمد گل 'المصري وماري ميبي'



ماری منیب

هذا المسار	نسيب محيب الرحمانى ١٩٣٦ - ١٩٣٥ سابقا مسترح مرسى تيارو و ريلو تيارو ٥٠٦٩٧	
تأليف مديع حدي ومحيب الرحمانى	حكم قراقوش	تاريخ ١٩٣٥
رقم الام	ميسى شكس	رقم الام
محيب الرحمانى		
زورو شكس	فتحه شريف	
التجميع الشهيرة	روزو داماس	رقص شريف
١٧ - ١٩٣٥ ١٩ - ١٩٣٥ ١٩ - ١٩٣٥		

إعلان لرواية « حكم قراقوش »



الترجاني في دور بندق ، من مسرحية « حكم قراقوش »

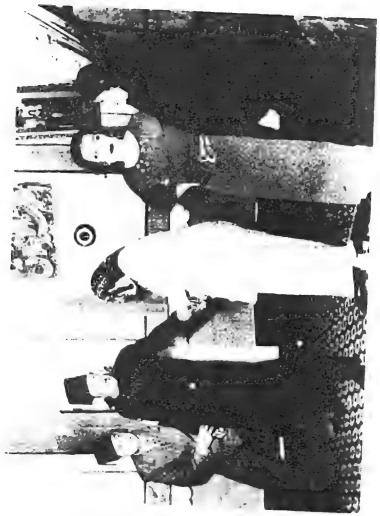


الريحاني في دور شحاته ، من مسرحية « لو كنت حليوه »



نجيب الرحاوي : الفنان النابج

الأهل في مسرحة ٣٠ يوم في السجن مع سي شبيب والدة

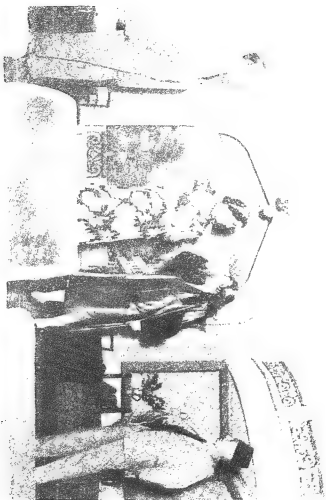




نجيب الريحاني

نجيب الريحاني وبلدغ خيرى





محمد كمال المصري ، ونسرين شكري ، وسراج منير ،
في إحدى مسرحيات القروية

نوحی و صوفیہ گھر





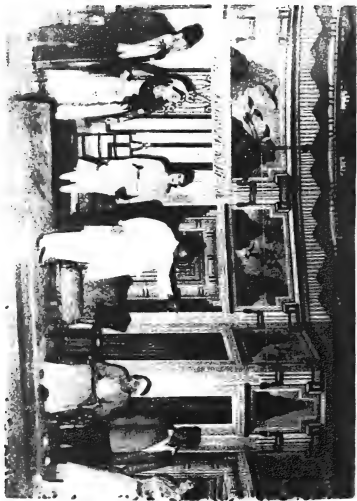
الريحاني في فيلم « سي عمر » مع عبد الفتاح القصرى



الريحاني في فيلم « سي عمر »

الريخاني وزكي طليحات





توق ابراهيم مع عادل خيري



— مع حجازی قاری دونه

ويحاول أفلاطون أن يقصّ عليهم ما جرى له ، فلا يزيدهم ذلك إلا احتقاراً وتشككاً . ويحاول إقناعهم - في مشهد كوميدى - لكنهم يتهمونهم بالسكر ، أو الجنون ، أو كليهما معاً . وفي هذه الأثناء يدخل « شنتوفلى » - سكرتير « جوهر » السورى - فيرجو أفلاطون بأن يقنع أسرته الساحرة بما حدث . فيفعل ، ويتقلب الموقف لصالح أفلاطون ، الذى يتتبع هذه الفرصة الثمينة ليسخر بدوره من أسرته . لا يخلو هذا المشهد من شجن بالرغم من رقة كوميدياه :

فله : (وهي في غاية اللحظة والنهول) الله ! الكلام ده صحيح ؟!

أفلاطون : لأمش صحيح . بتحلمى ! . . الخواجا شنتوفلى الى

قدامك ده خيال . . حيطته . . لوح خشب موش

بنى آدم . . والفلوس دى ما هياش ورق بنك نوت . . ورق

سجائر ، ورق عنب ، فجل . . جتكو البلاكاس موش

واخلده على الفلوس (٧٨) .

وسرعان ما يكتشف أفلاطون صعوبة إتفاق هذا المبلغ الضخم ، فيأخذ في التردد على الملاحى الليلية ، ويأمر بزجاجات شميانيا وكميات وفيرة من الطعام ، ولا يستخدم في تنقلاته سوى تاكسيات ، وفي مشاهد الفصل الثالث ، يُسرق عقد فُلَّة في الكباريه . وعيشاً يحاول أفلاطون إقناع رجال الشرطة (الذين يتمكنون من العثور عليه في نفس اللحظة) بأن العقد الذى وجدوه ليس ملكاً لفلة ، لكى يشتري لما عقداً آخر ، كوسيلة للإتفاق . . .

عامل : اتفضل ياست هانم .

(٧٨) المرجع السابق .

أفلاطون : ليه هو ده ؟

عامل : موش ده العقد بتاع حضرتك ؟

فله : ورّينى يا خويا ، ورّينى . . أفلاطون ، هوه بعينه .

أفلاطون : ردّيه له ياوليه ، موش بتاعنا .

فله : موش بتاعنا لىزاي ؟ هو بعينه .

أفلاطون : لىزميه له قلت لك يا مغفله ، موش بتاعنا .

عامل : موش بتاعكم لىزاي ؟ . أنا شايفه والراجل بييسلته من

رقبة الست .

أفلاطون : برضه موش بتاعنا .

فله : هو بعينه يا أفلاطون ، هوه يا خويه .

عامل : هوه ياييه أنا ضابط الحراى بنفسى وهو خارج من

الباب .

أفلاطون : وضبطته ليه ؟ . . وانت مالك ؟

عامل : مالى لىزاي ؟ . . أنا بوليس سرى أنا من أول الليل مشته فى

حركات الأتئين الأفنديّة اللى ادّعوا وهمّ داخلين أنهم

من بوليس الآداب ، وهم فى الحقيقة نشالين معروفين

عندنا .

أفلاطون : والنشالين دول موش لازم ياكلوا عيش ؟ . . تقطع

أرزاقهم ليه ؟ . . تضيقّ على حريتهم ليه ؟ . . تبوّظ

أشغال الواحد ليه ؟ . . ترجّع حساب الواحد ورا خمسة

آلاف جنيه له ؟ . ما تبيعوش أنت وتستفيع بحقه
له (٧٩) .

ويتبين أفلاطون — بعد جهود مفضية ومحاولات فاشلة لإتفاق المبلغ المنصوص
عليه في العقد — أنه لا يزال غير سعيد . وقد عبر عن هذا الإحساس في اعتراف
أدلى به للجوهر ، في مشهد بالفصل الرابع ، يتضمن مغزى المسرحية :

أفلاطون : ما هو ده اللى مطيّر النوم من عيني . كنت زمان أسلمت
لإيدى من العشا، وتلقّح فوق الحصيرة زى القنيل لحد
الصبح ولوقت حاططينى فوق سرير زى مصطبة فرعون، ومع ذلك
ما بستامش من الليل كله ساعة واحدة . . زمان كانت
معلق بتهضم الطوب ، النهارده ما بتهضمش الكازوزه .
غنى وبقول غنى . . أنا ما اخشيش عليك ، دا كان يوم
أسود نهار ما قابلتك وعملت الرهان معاك (٨٠) .

وتؤكد « قمر » — ابنة أفلاطون الكبرى التى يحبها المليونير — مغزى
المسرحية عندما تطلب من جوهر بأن يعنى أباهما من الرهان :

قمر : ليه أنت ماعملتش العمل ده شفقة على أبويا . . أنت
جيت تعمل تجربة لأجل تضعي بيها وقتك وتسل
روحك من الحمل اللى ملازم حياة واحد غنى من عينتك ..
من يوم ما نشكت أبويا من الفقر زى ما بقول ، نزعته منه

(٧٩) المرجع السابق .

(٨٠) المرجع السابق .

صحته ، قناعته ، وداعة نفسه ، سعادته العائلية ، من يوم
ما انتشلت من الفقر وأبويا يتألم من معدته ، وأوى متشككه
ليل نهار .. أخفى عينيها فتحت وشوية سيرها حايفسد ..
أخريا مرمى يدهس العالم في الشوارع ، وحايجي
يوم تروح حياته ضحية للطيش اللي هو ماشى فيه . .
أدى نتيجة عملك يا حضرة المليونير ^(٨١) .

ويلقى «جور» رهانه مع «أفلاطون» ويمنحه - مع ذلك - معاشاً مدى الحياة .
وأخيراً يعرض الزواج على «قمر» ، وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة . :

ويلاحظ أن «قمر» ، أنضبت شخصيات المسرحية وأقلها فقهاً فنياً ، وينبغى
أن تكون لسان حالٍ مثالية الفقر ، لكنها توافق على الزواج من مليونير ! ،
ولا تمّ النهاية السعيدة للمسرحية بالتتام شمل العشاق ، بل تمّ حين يُعفى
«أفلاطون» من شروط الرهان ، دون أن ينخر المعاش . وبعبارة أخرى ، فإن أفلاطون
لن يعود فقيراً أبداً . وإذا كانت المسرحية تقول : إن المال يكون نقمة أحياناً ،
فهى تقول أيضاً إن الفقر مكروه . فما كان «أفلاطون» ليفكر في الانسحاب من
الرهان باختياره ، لأنه كان يسعى للفوز بالمعاش ، حتى لا يعود إلى حياته
الماضية . . لتعصفه القروء . وترفضه الحمير ، ويعيش بين أسرته مستكلاً ،
ليرتدى جوارب ممزقة . وينام على الأرض . . . ويعد هذا اللبس الذى يكتنف
نهايات الريحاني السعيدة ، من الملامع المميزة لمعظم مسرحياته اللاحقة .

وأفلاطون هو الإنسان الصغير ، منظوراً إليه بعمق وواقعية نعر على بذرتها

(٨١) المرجع السابق .

في شخصيات سابقة ، من أمثال «حسن» و«عوف» - في الأوبريتات - الذين يشترك معهم «أفلاطون» في صفات عديدة . لكن أفلاطون أبعد ما يكون عن تهكم «ياقوت» ومراراته، إنما هو مجرد ابتكار كوميدى مثل «كشكش» . وعلى الرغم من يؤسه ، فهو إنسان مرح ، يجيد النكتة ، واذج طيب ، يقبل على متعة الحياة . لكنه ليس على وعى كامل بالظلم الاجتماعى الذى أوصله إلى هذه الحال . إنه مثل «عوف» ، عامل أسمى ، رؤيته للحياة محدودة بالمكان واللحظة اللذين يكون فيهما . . . بالملايس التى يرتديها ، والطعام الذى يأكله ، الداراهم التى تدخل جيبه . وعندما يرفعه الريحانى - كما فعل فى مسرحياته اللاحقة - إلى كاتب عموى غير مؤهل ، وإن كان يحسن القراءة والكتابة . . عندئذ فقط ، يستطيع أن يرى بشاعة واقعه الاجتماعى .

وقد رحب الجمهور بالنغمة المعتدلة للمسرحية ، وكان - فوق ذلك - سعيداً إذ يرى الريحانى وقد عاد إلى المسرح . وقد ساعد على نجاح العرض ، أداء بشارة واكيم في دور «شنطوفل» ، الذى انضم إلى فرقة الريحانى فى نفس الموسم . وكانت المسرحية تتضمن دور السكرتير الشامى للاستفادة من لهجة واكيم الشامية ، وقد كان شخصياً يتمتع بموهبة الحضور الكوميدى - على المنصة - بدرجة تلى الريحانى مباشرة . وقد دعم الريحانى فرقته بضم مارى منيب التى تخصصت فى أدوار الحماة «الثلثى» ، وأسند إليها دور «فلة» فى مسرحية «الدنيا لما تضحك» . وكان أهم أعضاء الفرقة فى ذلك الوقت : فؤاد شفيق ، محمد مصطفى ، محمود رضا ، وتوفيق صادق ، وحسن فاتن (الذى اشتهر بممثل دور المخل) ، وجبران نعيم ، وعبد الفتاح القصرى (٨٢) .

وفي الفترة الباقية من الموسم ، مثل الريحاني - بدلا من «الدنيا لما تضحك» - مسرحية من ريبورتاير القديم ، ثم اتفق على إحياء موسم الصيف بمسرح «لونا بارك» Luma Park الصيفي بالإسكندرية . وهناك ظلت الفرقة تعمل حتى نهاية سبتمبر (٨٣) .
وفي أكتوبر ، وقع عقداً مع الشامية الجميلة ، خضراء العينين زوزو شكيب . وهي فتاة راقية ، دلوعة ، كانت تؤدي دور المرأة المثالية ، مثل «قمر» القاضلة ، في «الدنيا لما تضحك» (٨٤) . على حين اتجهت أختها الصغرى ميمي - التي انضمت إلى الفرقة فيما بعد - لتمثيل أدوار المرأة اللعوب ، مثل أدوار بديعة مصابني من قبل . وفي تلك الفترة تقريباً ، انضم استيفان روسي أيضاً إلى الفرقة ، وأصبح عضواً دائماً بها (٨٥) . . . و«روسي» - كما ذكرنا - هو الذي توسّط لضمّ الريحاني إلى كباريه «الأيه دي روز» ، وكان متخصصاً في دور الخوارج . وقد عُرف الخوارج باستغلالهم المشين للوطنيين ، بعكس السوري الذي كان يبدو بمظهر ساذج . وكان روسي - وهو مصري متأنق من أصل إيطالي - يؤدي دور الخوارج بإتقان .

وقد كتب خيرى - في صحبة هذه الفرقة القوية - كوميديتين جديدتين لموسم ٣٤ - ١٩٣٥ ، أولاهما : «الشاب لما يدلع» ، رآي اعتبرها الريحاني «كوميديا اجتماعية أخلاقية راقية» (٨٦) ، ولهذا فهي تتضمن بعض لمسات أخلاقية .

(٨٣) «فرقة الريحاني» ، مجلة الاثنين ، (١٠ سبتمبر ١٩٣٤) .

(٨٤) مجلة الصباح (٢ نوفمبر ١٩٣٤) .

(٨٥) المرجع السابق .

(٨٦) عادل شافعي : «رأى الأستاذ الريحاني في الموسم التمثيل الجديد» ، مجلة

الصباح (٢٣ نوفمبر ١٩٣٧)

وتتناول المسرحية قصة باشا في الستين ، يهيم بفتاة في العشرين ويحاول إغراءها .
 وتسخر المسرحية من حماقة الشيوخ الذين يتعلقون « بهوى الشباب » . وفي نهاية
 الأمر ، يتبين للبasha خطؤه ، ويزوج الفتاة لابن أخته ، الذي كانت تحبه . وقد
 استوحى خيرى قصة المسرحية من حادثة معاصرة ، ففي ذلك الوقت ، أحب
 توفيق نسيم باشا (٦٠ سنة) رئيس الوزراء ، فتاة نمساوية في الثامنة عشرة تدعى
 « ماري هفتر » . وتعرض بسبب حبه لسخرية الصحافة^(٨٧) . ووجد الريحاني في هذه
 الحادثة مادة للسخرية الاجتماعية والأخلاقية استفاد منها في مسرحيته .

ويعد هذا العرض - بالإضافة إلى ما تقدم - رجوعاً إلى كوميديا الأخلاق
 بمعناها الواسع . بل وإلى « الفارس » أيضاً . فالمسرحية تعتمد غالباً على « البيرلسك »
 والسخرية عن طريق المبالغة والتحويل والسباب والمعارات الجوفاء ، لكن ينقصها
 حضور البديهة والفكاهة الشعبية التي تتوفر في « الدنيا لما تضحك »* . أما الشخصيات
 فهي عبارة عن نماذج كوميدية عامة أو كاريكاتورات . فلا وجود للبطل الكوميدي
 المألوف ، بل نجد بدلاً منه شخصية مهرج اسمه « شنكل » (بشارة وكيم) ، الذي
 عاد الريحاني يسخر عن طريقه من الممثل التراجيدي . وربما كان الريحاني
 يغمز - بهذه الشخصية - الممثل « بالتراجيدي المشهود جورج أبيض » ، لكن من
 العسير التحقق من صحة هذا الرأي ، لأن شخصية المهرج أشبه بكاريكاتور
 عام . والمسرحية - مع ذلك - مليئة بالساير الذي يستهدف المسرح الجاد عن

(٨٧) حديث مع المرحوم بديع خيرى .

* اقتبس الريحاني وخيرى حبكه هذه المسرحية من مسرحية فرنسية بعنوان :

Miquette et sa Mère

طريق هذه الشخصية . ولا يحتاج الضحك الذى يشهده « شكل » - كما يتبين لنا - إلى تأويلات معينة لكى يعلى من قيمته . والمسرحية - فى نهاية الأمر - تمثل عرضاً فخماً لوجهة نظر ممثل كوميدى (الريحاني) فى التمثيل التراجيدى ، وهى تسخر فى الوقت ذاته من المسرح الجاد .
ولعل المشهد التالى مثال لهذه السخرية . . يدخل الممثل التراجيدى الكبير مسرعاً إلى حانوت بقال ، ويتحدث إلى « كاملة » أخت البقال :

شكل : (بصوت مرتفع) جينته . عايز جينه ، قلت لكم جينه .

انتوما تعرفوش الجينة ؟

كاملة : بكام عاوز حضرتك ؟

شكل : أدق (يمشى بطريقة فنية فى الدكان)

كاملة : اتفضل (تناوله قطعة جينة على طرف السكين

فيلحسها بفمه ثم يتلمض ويبدى إشارة علم

(رضاء)

شكل : زتون . . زتون أسود . عاوز زتون .

كاملة : نعم حضرتك . . .

شكل : (بصوت مرتفع) زتون ، عايز زتون قلنك ، زتون أسود .

ما تعرفوش الزتون ؟

كاملة : بكام عايز حضرتك ؟

شكل : أدق ! (يمشى بطريقة فنية فى الدكان)

كاملة : اتفضل (تقدم له ملحقة كبيرة فيها زتون فيكبش ثم

يبدى إشارة علم استحسان)

- شكّل : حلاوة . . حلاوة تكون حلوم .
 كاملة : ما فيش فى الدنيا حلاوة حادقة . عاوز بكام ؟
 شكّل : أدوق (يمشى)
 كاملة : لسه حاتلوق تانى ؟ . . النهاية ! (يأخذ قطعة حلاوة
 فيأكلها ويبدى علم الاستحسان)
 شكّل : عيش . . عيش يكون طازله .
 كاملة : رغيّف ، اثنين . . ؟
 شكّل : أدوق !
 كاملة : تدوق العيش ؟
 شكّل : يتوجّد عندكم طحينّة ؟
 كاملة : عليها عسل ؟
 شكّل : طحينه صافية ، طحينه تنفع لوجع الصوت .
 كاملة : الصوت ؟
 شكّل : الصوت لما يتوسخ ، يلزمه للتلميع طحينه . . الألياف
 الصوتية تحتاج من وقت لوقت لعملية تزييت ، لإدغى طحينه
 ازبّت بيها صوتى . . باتنين ملهم . اتفضل (يخرج من
 جيبه فتجال قهوة) السلطانية أهيه ! (ثم يمشى بعظمة
 ذهاباً وإياباً فى الدكان . يقع نظره على ربطة الإعلانات
 فيأخذ إعلاناً فيه ؟ للغربان البيض ! . . الربطة هنا

بزيها ما اتوزعتش امبارح ، والإيراد ١٣٠ قرش ، وأنا
أقول الناس ليه ما جوش ؟ . . البوليس ! . . دميصة ،
خيانة ! . . الإعلانيون يحاربون العبقريه . . يتآمرون
على النبوغ ، على القطة ، على الذكاء ، على شباك التذاكر ،
على الكيس ، على الإيراد ، على الفلوس . . الفلوس ، على
الفلوس (٨٨) .

وتتاح « لشكل » الفرصة لكي يستعرض نفسه ، عندما تدخل « بطاطا »
ابنة « كاملة » ، التي تمتق التمثيل ، وتسأله وهي ترقب غضبه :

بطاطا : ليه موش تفهمنا حضرتك ، هو جنابك بتشتغل مع الأستاذ
شكل ؟

شكل : أنا الأستاذ شكل .

بطاطا : حضرتك ؟ !

شكل : لحمًا ، وعظمًا ، ودمًا ، وعرقًا ، ورقًا .

بطاطا : حضرتك اللي امبارح مثلت دور « فائن الأندلس » في

رواية « الفرمان البيض » ؟

شكل : ليه ؟ . . أنت شفتني امبارح على المسرح ؟

بطاطا : الشاب الجميل الحليو ، اللي كان يزرعني في وسط

الحديقة ، ويقول ! دعوني أموت ، أموت !

(٨٨) « الشايب لما يدلع » : مخلوقة مارة من بديع الريحاني . وكثيراً ما كان الممثل

جورج أبيض يعلن عن نفسه بأنه « ملك التراجيديا » .

شكل : هو المائل أمامك الآن ، في هذه الدكان الحقيبة ،
 أمام هذه القاذورات ، تحوطه علب من السردين ، وبراميل
 من الزيتون ، وسواجير من المش . . ويضغط على
 كبرياته ويتلمس بملّمين لإثنين لحسة . . آه ، لحسة
 من الطحينة من هذه السيدة الشمطاء . لا تترعجي أيتها
 السيدة ، هدئي روعك . إني أفهم مبلغ ما عندك من
 التأثير ، لرؤية عظيم مثل تقذف به الأقدار إلى صعلوكة
 هي أنت ، يا بائعة التوم والبصل . . ولكنها الجماهير
 الخائنة ، الجماهير القاسية التي لا تعرف العبقرية .

كاملة : دى ناية ليه ياختي ؟
شكل : لو أنصف القدر ، ولو فهم الناس ، لو أدرك القوم أى
 شتّكل من الشاكل هذا الذى يرتجّ له المسرح ، إذن . .
 والذي نفسى بيده ، بلجاءتني خصيصاً من الهند فيلكة
 عدة ، تحمل قدور من ذهب ، لكي أتنازل فأغمس
 أصبى ، وأتلكّحس بلحسة من طحينة الهند .

كاملة : لحسة من الهند ، والا لحسة من العباسية ؟ !
بطاطا : ياسلام يا ماما ، شايفه يا ماما القرن ؟ . . ماما القرن !
شكل : مع أن الدور الى لاني أعجبتني به إمبارح ، والى كنت
 بامثله غصّب عنى ما هوش من أدوارى المكدودة . إنما
 تنفّرّجى على صبحيح في الأدوار التاريخية : لويس الرابع

عشر مثلاً ، نابليون ، يوليوس قيصر (يأخذ مقشة بيد
والبقوطى بيد) يا جنود أسبارطه ، أمامكم العدو بخيله
ورجله ، البدار البدار ! . اسحقوها سحقاً تحت منابك
الحياد . مارك ، مارك أنطوان ، خذْها ضربة قاضية ..
مارك أنطوان ! . إدينى الطحينة !

كاملة : ياخواتى ، دى حاجة تخوف .

بطاطا : بديع يا ماما ، هایل ، مدهش .

شنكل : أينها البُنْية السعيدة ، أينها الفتاة المثقفة ، أقرأ فى عينيك
بريق النبوغ ، وأرى على جبينك مسحة العبقريّة الفدّة ،
ستكونين يوماً ما سارة برنار ، الشرق .. إذا احتجيتى إلى
نصائحي وإرشاداتي ، فها هي بطاقتي : الأستاذ شنكل ،
مثل الأدوار المسرحية على كافة أنواعها ، حارة شق التعبان ،
الشقة السماوية .. التراس .. السطوح أحبيكم أطيب تحية ،
أحبيكم (يذهب بعظمة نحو الباب .. إشارة ارتداد
المعطف يلتفت نحو كاملة) الطحينة !

كاملة : (يفرغ) أهيه .

شنكل : أشكرك .

كاملة : النكّلة .

شنكل : احضري اللبلة واخصمبها من التذكرة .

كاملة : أشكرك (يصل إلى الباب ، ويضع الطحينة على

الرف ، ويأخذ من الرف علبة كزيت فيشعل بها
 سيجارة ، ويأخذ فنجال الطحينة من الرف ، وينفخ
 الدخان في الهواء

شنكل : إيه ، دخان ، دخان ! (يخرج)^(٨٩) .

وتمضى الأحداث في مجراها الطبيعي حتى نهاية الفصل ، فضع « بطاطا »
 في حب ابن أخت باشا ثرى واسع النفوذ (الريحاني) ، ويحبها الباشا نفسه ، هو أيضاً ،
 ويقنعها بأن تذهب إلى القاهرة حيث يساعدها على احتراف التمثيل . ويومها
 بأنها إذا صارت ممثلة كبيرة ، فإنها تستطيع أن تتزوج من ابن أخته ، الذى
 تقل عنه - فى وضعها الراهن - فى المستوى الاجتماعى .

وترسل « بطاطا » خطاباً إلى « شنكل » تخبره فيه بحضورها إلى
 القاهرة ، وتطلب منه أن يزورها فى بيت الباشا . وبعد وصوله ، يقدم
 نفسه للباشا قائلاً :

شنكل : أنا يا حضرة المحترم جملة أشخاص ، مجموعة فى شخص

واحد ، تشكيلة ، فاتورة ، برتينية ، بأس ، قرة ، جبن ،
 مسكته ، عظمة ، كبرياء ، شحانة ، مَرْمَطة ، شرابات ،
 قصور ، عيش ، سجون ، ورد ، أزهار ، فيجل ،
 كُرَّات ، بصل أخضر ، كاس ، طاس ، خمور ، شقة ،
 طعمية ، قرن فلفل ، ديوك ، حمام ، فراخ . .

باشا : فراخ . . بطراير والا من غير طراير ؟

(٨٩) الشاب لما يطلع .

شَنَكَل : أنا اللي هَدَّيت أسوار اسبارطة المتينة ، ودخلت شاهر
 سيق ، متتصر على « بركليس » الجبار . . أنا اللي خرجت
 من معمة طروادة ، طاقق ، وعطرشق ، وبوزى شبرين
 لحد ما قضيت نحبي هناك ، شريد ، طريد ، ألفظ
 النفس الأخير ، وأنا أعانق حصاني الأدهم ، وأهرش
 بصوابي رأس قطي العزيزة زعفران ، وهي تنفخ بنحو :
 ناو ناو .

الباشا : الله !

شَنَكَل : أنا يا حضرة الفاضل أنا . . .

الباشا : أيوه أنت ، اتفضل . . خازوق ، ما فيش معانا حد !

شَنَكَل : أنا الصعلوك . . أنا الأمير ، أنا الغفير ، أنا الذي دخلت
 بنته على الخائن « كريكو » ، فأمسكه من عنقه ،
 وبحركة عصبية أنشبت أسناني في زمامة رقبته .

الباشا : الله . . يظهر موش حاترمي على خير . . .

شَنَكَل : أظن قدرت تفهم بعد المقلعة البسيطة دي ، أنا مين .

الباشا : إيه ، سبحان الله ! . . كل ده ولا أفهمش ، هو أنا حمار ؟

بس الشيء اللي أنا باستعجب له أنا . . بخي أنا ، بخي
 اللطيف ، بخي اللي في السما . . إزاي اتلحمينا على
 بعض ؟ . . أهه ده الشيء اللي مجنني (٩٠) .

وليس من الصعب أن نتصور تمثيل بشارة واكيم لهذا المشهد ، فن الواضح أن تدفق الكلمات الجوفاء ، كان يقصد به التهمك من خطاوية المسرحيات التراجيدية . وبعد قليل ، يرى شنكل وهو يختبر بطاطا . ويقع هذا المشهد أيضاً في الفصل الثاني :

شنكل : ما مثلتيش قبل كده حاجة يا مدموزيل ؟ .. ماحفَضْتِيش حاجة ؟

بطاطا : مثلت في المدرسة .

شنكل : دور إيه بقا ؟

بطاطا : دور « مرجريت » في « غادة الكاميليا » .

شنكل : عظيم . تقدرى تسميني شويه ، علشان أذوق طعم مواهيك .

بطاطا (تلف وتأخذ « بوز ») إذن مهما فعلت المخلوقة التي سقطت فهي لا ترتفع أبد ! .. ربما يغفر لها الله ، إلا أن العالم يظل جاحداً .

الباشا : لا إله إلا الله !

شنكل : (في سكوت يضع رأسه بين يديه في تفكير عميق برهة ثم يرفع رأسه) غريبة .. !

الآنين : إيه ؟

شنكل : مواهب غريبة .. أهنيكى يا مدموازيل .. لكى مستقبل كبير .

- بطاطا : صحيح ١ ؟
 شكل : في الأدوار المضحكة .
 بطاطا : الأدوار المضحكة ؟
 شكل : الكوميدي .
 بطاطا : (تبكي) كوميدي . . أنا بتاعة كوميدي (٩١) .

وبعدها شكل بأن يستند إليها دوراً في مسرحيته الجديدة « الخفافيش » ،
 التي يسخر الريحاني فيها من الموضوعات النمطية المألوفة في الميلودراما والفارس .

شكل : خُفّاش وُطواط ، خفافيش وطَاوِيط . . موضوع
 جديد . تحليل أخلاق غريب . . الرواية أربع أشخاص . .
 الزوج والزوجة والحماة والعشيق .

الباشا : موضوع جديد صحيح ، لَسْج بشوكّه .

شكل : الزوج رجل المجتمع الراقى . الزوجة أشرف من الشرف ،
 محال تِسَلِّمْ نفسها . . ما تَقْعُشْ بعد جهد جهيد .
 الحما امرأة بلغت السبعين من العمر ، ولسه وَسْطَلْهَا
 بِيْلْعَب ، خليعة ، ثرثرة ، شَرَشُوحَة . . وأخيراً العشيق ،
 رجل حساس جداً ، أبى ، يحافظ دائماً على رقة الشعور ،
 مشكل أعلى في الاتيكيت . عند رفع الستار يدخل العشيق
 عند عشيّته ويستلف منها نُصْرِيال !

الباشا : خسيس برضه .. ويردّهم تانى والا .. ؟
شنكل : قبلها بأربع أيام ، الزوج عند رجوعه مرة من السفر ،
 دخل أودة نوم زوجته ، وجد العشيق فى سرير مراته .
 ومن وقتها تولّد عنده الشك .

الباشا : ده نبيه تمام ، غيره ما كانش يقدر يفهمها !
شنكل : الزوجة علشان تتخلّص من الشبهة ، تتهم العشيق أمام
 زوجها بأن تردده على البيت ماهواش علشانها ، إنما علشان
 حمايتها . أدى ابتداء الرواية ، وبعد كده كل شىء
 يسير على ما يرام (٩٢) .

والمسرحية التالية فى هذا الموسم ، استعراض «الدنيا جرى فيها ايه» ، التى
 مثلت فى ٢٣ فبراير ١٩٣٥ ، وقد أحيا فيها الريحاني صيغة «كشكش بك» .
 إن «كشكش بك» يذهب إلى القاهرة مع صديقيه القديمين : «زُعرُب» (وكان يؤديه
 عبد اللطيف المصرى مبتكر هذا الدور) ، والشيخ يَتَسُون (بشارة واكيم) ،
 لمشاهدة هذه المدينة الكبرى . وتمضى الحبكة فى طريقها المألوف ، ويعود «كشكش»
 مع صديقيه إلى «كفر البلاص» نادماً نائباً (٩٣) . وبالمسرحية مشاهد كثيرة
 مقتبسة من الاستعراضات القديمة . وهى تحتوى — مثل تلك الاستعراضات — على
 نيمر راقصة ، وأغانٍ ومونولوجات . ومع ذلك فقد عولج الموضوع بمجدية ،
 ذلك أن الريحاني تناول قصة «كشكش» من زاوية أخلاقية .

(٩٢) المرجع السابق .

(٩٣) «الدنيا جرى فيها ايه على مسرح برنتانيا» ، مجلة الصباح ، (٨ فبراير

١٩٣٥) .

وقرب نهاية فبراير ، مرض الريحاني أثناء العرض . وعندما علم الجمهور أن
تقودهم سترد إليهم ، أصروا على مواصلة العرض^(٩٤) (بدافع من حماسهم
الشديد للريحاني) . واستمر الريحاني في تمثيل دوره في تلك الليلة . لكن الفقرة
توقفت في الأيام التالية ، حتى شهر مارس^(٩٥) . ولا استرد الريحاني صحته ،
قدم هاتين المسرحيتين في جولة بالأقاليم^(٩٦) .

وعندما انتهى الموسم في شهر مايو ، تنفس الريحاني الصعداء . فقد كان موسمًا
مرهقًا للغاية ، برغم النجاح العظيم الذي حققه . وكان الريحاني في أشد الحاجة
لأن يستجمع قواه . ويشير الموسم - الذي تلا ذلك - إلى اقتراب الريحاني من
قمة تطوره . ففي ذلك الموسم ، أخرج مسرحيته الكبيرة « **حكم قراقوش** » ،
التي أقام فيها توازنًا محكمًا بين نزعة الأخلاقية وكوميدياه .

(٩٤) مجلة النيل (٤ فبراير ١٩٣٤)

(٩٥) « ختام الموسم » مجلة المصور (٣ مايو ١٩٣٥) .

(٩٦) مجلة النيل (٤ فبراير ١٩٣٤)

الفصل الثامن

الفنان الناصح (١٩٣٥ - ١٩٣٩)

يرجع تاريخ النضج الفني لكوميديات الريحاني إلى عام ١٩٣٥ . ثم قدّر له أن يتوقف عن الابتكار في الأربعينات ، فتحول يقصر جهده على إتقان فنه وإجادته . وذكّرنا الريحاني في هذه المرحلة بموليير في مرحلة الابتكار الأخيرة . وكان الريحاني يتمتع - مثل مولير - بحس أخلاقي ومنطق سليم ، وموهبة في رسم الشخصيات . وهو يقيم ، في سني نضجه ، توازنًا بين مذهبه الخلقى وفنه . فإذا ينزعه الأخلاقية في « الجنيه المصري » ، يفسح المجال للتهكم الرقيق في « حكم القهش » (١٩٣٥) و« قسطنطين » (١٩٣٦) ثم « حسن ومرقص وكوهين » (١٩٤٣) .

وتعكس رؤية الريحاني الأخلاقية - كما تبلورت في تلك الفترة - تطوّر نظريته البسيطة ودغمها . فالريحاني يؤمن بما جُبل عليه الإنسان من طيبة ، ويدرك في نفس الوقت ما طُبِعَ عليه المجتمع - وعلى الأخص مجتمع المدينة - من شر وفساد . فالإنسان نقيّ بالطبع ، لكنه ما إن يقترب من حياة المدينة حتى يفقد نقاءه . وقد كانت هذه تيمة « كشكش بك » . ومنذ ظهور « كشكش بك » ، مرّ المجتمع بتغيرات سريعة . . حتى « الأخيار » فقدوا براءتهم خلال هذه التغيرات التي توالى على المجتمع ، ولّى أحسن الريحاني بالعجز أمامها .

بذلك تقف مسرحيات الريحاني شاهدة على صراعه الداخلي بين المثاليّ

والمتحكم . . هذا الصراع الذى فرضته ييشته الاجتماعية . . فتنح نحد - فى أساس جميع كوميدياته الناجحة - سخطاً أخلاقياً على الطبقة المتوسطة . وقد رأينا - فى الفصول الأولى - كيف تمت البرجوازية فى تلك السنوات ، نتيجة لانتشار التعليم من جهة ، وللتوسع فى إقامة الصناعات من جهة أخرى . وحتى عام ١٩٣٠ ، كانت غالبية بيوت الصناعة المصرية ملكاً للأجانب ، ولكن المصريين أخذوا - بعد عام ١٩٣٠ - يملكون العديد من المنشآت الحديثة . وقد أدى اتساع رقعة المستهلكين الوطنيين للسلع الحديثة ، إلى تنمية نشاط التجار والمالين المصريين^(١) ، الذين كونوا مع رجال الصناعة طبقة غنية .

وقد ازدهرت هذه الطبقة الموسرة وكبرت خلال الحرب العالمية الثانية . وفى تلك الأعوام ، أدت الأزمات والتشريعات الاقتصادية إلى ازدياد فرص الكسب السريع ، وتفشت السوق السوداء والأساليب الانتهازية^(٢) . فصرعان ما أثرى بعض الناس عن طريق هذه الأساليب . لذلك أصبحت طبقة الأغنياء المحدثين هدفًا لهجوم الريحاني فى المسرح .

ولقد كان محدثُ الرأء دائماً هدفًا للسخرية فى أى مجتمع ، إذ أن حماقته وابتذاله يثيران الضحك فى العالم كله . لكن الريحاني يقطع شوطاً بعيداً فى انتقاده للأغنياء المحدثين ، إذ كان يأخذ على تلك الطبقة تبنيها القيم المادية ، فكان أفرادها يعدون الحصول على المال أهم من أى شئ آخر . وفى سياق المصالح المادية ، أهدرت القيم الإنسانية والكرامة الإنسانية . لهذا كان النجاش حليف من هم أكثر جشعاً ودهاء ... ونتيجة ذلك هى إثراء قلة من السكان ، على حين تزداد

(١) Nadav Safran, *Egyptian Search of Political Community*, p. 183.

(٢) المرجع السابق ، صفحة ١٨٥ .

الأكثرية البائسة فقراً . وقد تحمَّس الريحاني لقضية الفقراء ، وهو الذى كان فقيراً ذات يوم . وكان الدور الذى يؤديه فى هذه المسرحية ، يمثل الإنسان الصغير الذى ينتمى — من الوجهة المادية — إلى أسفل السلم الاجتماعى ، لكنه ينتمى بأخلاقياته إلى الطبقة المتوسطة . والإنسان الصغير هو موظف الحكومة ، وكاتب الحسابات ، والمدرس ، أعنى آلاف المؤهلين الذين وجدوا أنفسهم فريسة للبطالة فى الثلاثينات ، بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية^(٣) .

ولقد امتُهنت كرامة هؤلاء الناس تحت وطأة النجاح المادى : فكل إنسان فقير لا يساوى شيئاً . لكن الفقراء لم يكونوا كذلك عند الريحاني . ففى رأيه أن ضحايا المجتمع يتمسكون بالقيم المعنوية الأصيلة . وإذا كانت هذه القيم توجد فى أى مكان ، فإننا نجدها عند أبطاله الجدد ، « بندقي » و « تيسير » و « تحسين » و « عباس » ، ولولم يكونوا أوفياء دائماً لمثلهم ، إذ أنهم يحيدون — هم الآخرون — سعيًا وراء الربح السريع ، كلما استطاعوا ذلك .. ويُعدّ مشهد الرشوة فى مسرحية « لو كنت حليوه » — الذى يدور بين كاتين قبطين — تعرية لاذعة وإن تكن إنسانية ، لهذا الفساد المحدود .

ومع ذلك ، فلا جدال فى أن صغار الموظفين من كتبة ومدرسين كانوا مستغلين من أصحاب الرتب الكبيرة ، أو من فئة أقل أهمية ، من أمثال « حسن » و « موقص » و « كوهين » . ويصف أحد الكتاب حال هذه الفئة بقوله ، « المجتمع يقوم على الأنانية وهو بذلك يشجع على النفاق ، والاهتمام بالمصالح الشخصية ، والرشوة ، وإفساد الخلق »^(٤) . وهناك نسبة كبيرة من هؤلاء المظلومين ، ازدادت

(٣) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٤) المرجع السابق ، صفحة ٢٠٢ .

أحوالهم سوءاً بين عامى ١٩٣٠ - ١٩٥٢ ، وهى سنى الأزمات الاقتصادية التى تعاقبت على مصر^(٥) . كذلك ساءت أحوال تلك الفئة بسبب تركيب المجتمع المصرى : فإلى جانب قوة البرجوازية الصاعدة - والمؤلفة من رجال الاقتصاد والصناعة - كانت توجد قوة كبار الملاك الزراعيين ، التى يصفها أحد المؤرخين بقوله : « لقد عكست هذه الفئة مصالح الإقطاع فى السياسة الاجتماعية . وبسبب أنانيتها وحرصها على مكاسبها الشخصية ، أصبح منافسوها قلة معدودة فى الأزمنة الحديثة »^(٦) فمن بين ستة ملايين وأربعمائة فدان ، كانت نسبة عالية منها ملكاً لوزارة الأوقاف (هذه المؤسسة التى تعرضت لتهمك لاذع فى مسرحية « لو كنت حليوه ») ، وكانت ٤ : ١٢ فقط ملكاً للمليونين ونصف مليون من صغار المزارعين . وكان معظم الفلاحين يستأجرون من المالك الأرض التى يعملون بها ، بل ينجار مرتفع جداً . وهذا ما تسخر منه مسرحية « استنى بختك » . . . يضاف إلى ذلك أن المستهلكين وأبناء الطبقات الصغيرة كانوا يتحملون عبء الضرائب ، ولم يكن يُسمح لهم بالاحتجاج إذا أرادوا ، برغم إباحة هذا الأسلوب للاتحادات الصناعية .. فقد كان الإقطاعيون يعدون إقامة اتحادات زراعية تمثل عدواناً جنائياً^(٧) .

وعقب الحرب العالمية الثانية ، اشتدت وطأة الكساد الاقتصادى ، وازدادت أخطاره بسبب التضخم المالى . كما ساءت أحوال البلاد السياسية والاجتماعية - إلى أبعد الحدود - فى أواخر الثلاثينات ، وهى الفترة التى بلغ الريحاني فيها قمة إبداعه الفنى . . . وقد اندمج الريحاني فى عملية إظهار عيوب المجتمع ،

(٥) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٦) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٧) المرجع السابق ، صفحة ١٩٦ .

ليس عن طريق الموعظة كما فعل في مسرحياته المبكرة ، بل عن طريق رؤيته العميقة للإنسان الصغير . إذ كان تصوّر الريحاني له قد نضج ، وأخذ يبرز في هذه الكوميديات الأخيرة ، ليس كمجرد معالجة واقعية لظاهرة اجتماعية ، بل كصورة فنية سيكولوجية .

وقد تطوّرت «فارسات» **الفصل المضحك المبكرة** — بأقنعتها الجامدة وشخصياتها النمطية — إلى كوميديا واقعية للشخصية . وكانت أقنعة الريحاني الحبيّة مستوحاة من وجود ممثلين أحياء ، رُسِّمَتْ لهم وفُصِّلَتْ عليهم . فالشامى — مثلاً — الذى كان نموذجاً مألوفاً في **الفصل المضحك** ، يصبح بشارة واكيم ، الممثل . . فكان بشارة يحيا في هذا القناع المزى ، وكان القناع يمدّه بقوامه الفنى . وقد اكتسب «الشامى» مزيداً من الحيوية من خلال علاقاته بسائر الشخصيات . كذلك اتخذ النمط مكانه في بيئة واقعية اجتماعية ، واتخذ طابعاً إنسانياً باتصاله بالحياة الواقعية . وكان من الطبعي أن يمثل الريحاني — بطل الفرقة — دور الشخصية الرئيسية في هذه الكوميديا الناضجة ، وأن تمثل أدواره سيرته السيكولوجية .

وبطل هذه الكوميديات ، هو جماع سيكولوجية الإنسان المصرى العادى ، الذى يجد نفسه لعبة في يد القدر أو الحظ ، فيتمسك بإيمان ساذج بدائى بمترج بإيمانه بالقأل . وهذا البطل يعشق الحياة ويباهجها باعتدال . وهو عميق في انفعالاته وعاطفته ، مثالى وعملى . . ثم إنه — في نفس الوقت — «فهلوى» وأبى كريم . وبرغم أن هذه الشخصية ترمز لرجل الشارع ، فإن روحها هى روح الريحاني . والفنانون الكوميديون الذين منحوا من ذواتهم الشخصية لابتكاراتهم الكوميديّة كثيرين ، منهم — على سبيل المثال — «مولير في «السيسْت» Alceste ، «شابلن» في فيلم «المعلوك» The Tramp وكانت الشخصية التى مثلها الريحاني هى . . ذاته .

وقد انصهر الريحاني في دوره تماماً ، فأعطاه الدور ذاته كما أعطاه الريحاني من ذاته . ولما كان الريحاني يعتقد أن المجتمع والناس قد أساءوا معاملته ، فقد كان يرى في نفسه مسيحياً اجتماعياً معذباً^(٨) . وفي كوميدياته الناضجة ، يظهر الإنسان الصغير مضطهداً مستدلاً من رفاقه ومعذباً على الدوام . ويظهر هذا الإنسان تحت أسماء وصور مختلفة ، لكنه يحتفظ بنفس الشخصية دائماً ، مندرجاً في مواقف مختلفة حيث يصبح هدفاً للمهانة والاضطهاد ، ويتعرض لقهر الأغنياء وأصحاب السلطة الذين كانوا يتحكمون في المجتمع المصري . . ويقع - تبعاً لذلك - فريسة للرجال والمناقبين والأثانيين . وفراة يتحمل آلامه على طريقته الخاصة ، بالنكته والدعابة . وفي هذا المنحى ، يكمن سر جاذبيته ومعذنة المصري الأصل ، فإن إحساسه بالفكاهة هو أيضاً البلم الذي يداوى به روحه وكبرياهه الجريح . ويظل يعاني آلامه بصبر ، على حين يستمر المجتمع في اضطهاده .

ولحسن الحظ ، لم ينسق الريحاني أو يستسلم لمشاعر الحسرة . فهو لم ينس قط أنه فنان كوميدى ، ولذا ظل البطل المؤس شخصية كوميدية . وهو ساخر ومهزج في آن واحد ، إنسان معتدل ومثل كوميدى . إنه يرمز إلى المهرج التقليدى الذى يجيئه فلاحو القرية في ليالى السمر ، حيث يتم اختيار أحدهم ليكون هدفاً لسخريتهم واستهزائهم . ويختار كبش القداء هذا لما يعرف عنه من مرح وبراعة في التهريج . إلا أن هذا المهرج لا يكون مهزجاً حقاً ، بل يؤدي دور المهرج بوعى ووضوح ، ويتقبل تهكم الفلاحين واستهزائهم بسخرية . والواقع أن الفلاحين يرون أنفسهم في شخص هذا المهرج ، فهم حين يهزأون به إنما يهزأون بأنفسهم .

وشخصية الريحاني - مثل مهرج ليالى السمر الريفية - ليست إلا شخصية

(٨) لقاء مع بديع الريحاني .

مهرج متنكر وهو - في نهاية التمثيلية - يرضخ للواقع ويتقبل المجتمع كما هو . وهذه التمثيلية أشبه بلعبة يجب أن تنتهى . هنا لا تنتصر قيم المهرج السامية ، بل إن قيم المجتمع هي التي تسود . وكما يقول أريك بنتلى Eric Bentley في كتابه « حياة الدراما » Life of the Drama : « الخادم في نهاية الأمر ، هو أيضاً مهرج : فالقارس والكوميديا يشهدان دائماً بأن مهارات الخادم لا توصله لشيء بل إن اجتهاده - الذى يتم عن مقدرة - لا يعنى في النهاية سوى ثثرة »^(٩) . وتقتصر شخصية الريحاني - بصفته مهرجاً وتابعا . . في مسرحياته - على فضح المجتمع . لكن حلمه بتغييره لا يتحقق أبداً .

وهذا ما يمكن أن يفسر لنا « النهايات السعيدة » المفتعلة غير المنطقية ، لكوميديات الريحاني . وما كان الريحاني يؤمن « بالنهاية السعيدة » ، بل كل ما في الأمر أنه كان يلتزم بتقاليد الكوميديا . ويتضح لنا ذلك من أن الفصل الثالث في مسرحياته كان دائماً أقصر الفصول وأضعفها . فبينما يمتاز الفصلان الأولان - لاسيما الثاني منهما - بالطول ودقة الكتابة ، نجد أن الفصل الثالث لا يضيف شيئاً سوى ربط النهايات المفككة بأسلوب شبه مرتجل . « وهذه ليست بالضرورة طريقة سيئة في كتابة مسرحية كوميدية »^(١٠) ، كما كتب والتر كير Walter Kerr ، في كتابه « التراجيديات والكوميديات » Tragedy and Comedy . ومع ذلك ، تبقى الحقيقة . . وهي أن الفصل الثالث - عند الريحاني - غير مترابط . فالزواج ، الذى تختتم به الكوميديا عادة ، قد يتم حين يحل البطل يتزوج البطلة - مثلاً - دون أن يادها

Eric Bentley, *The Life of the Drama* (New York : Atheneum, 1964,) (٩)

p. 66

Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (New York : Simon and Schuster, (١٠)

1967), p. 66.

الحب في أثناء المسرحية . وفي الفصل الثالث من «حكم قراقوش» ، لا توجد قط مشاهد غرامية بين الأميرة «وبندقي» . ويرغم علمنا بأن «بندقي» مغرم بها ، لانجد أية إشارة توحى بأنها تبادل له حبه . وعندما تكتشف - في نهاية الفصل الثالث - أنه لإنسان من العامة ، ترفض الزواج منه . وبينما يساق بندقي إلى المشنقة ، تعود الأميرة إلى الظهور - في الدقيقة الأخيرة من المسرحية - وتخبر السلطان بأنها ستزوج «بندقي» برغم كل شيء ، ليجرد أنه إنسان طيب . هذا التحول المصطنع في الحبكة - الذي كان من الممكن تجنبه ، لو أن الريحاني أتاح للعاشقين فرصة الظهور في بعض المشاهد المتقدمة بالمسرحية - قد أقحم لا شيء سوى إلقاء بندقي من الموت ! وتكمل النهاية السعيدة ، لكن تأثيرها هو نفس تأثير «النهاية المفتعلة»

Deus ex machina

ولا تعتمد الحبكة الريحانية - مثل الحبكة «الأريستوفانية» - على شئون الحب وأقداره ، بل إنها تتناول صراع البطل مع المجتمع وتأثير المال ، مع الفقر ومساوئه ، مع بيئة تناصبه العداء ، مع الحظ والقدر ، مع عجز الإنسان أمام هذه القوى جميعاً . ويرجع التهكم الأساسي مما يسمى بالنهايات السعيدة - في مسرحيات الريحاني - إلى أن البطل يحمل بعض خصائص المجتمع الرئى الذى ينظر إليه بازدراء . فيكافأ في نهاية الأمر بالمال والمنصب . وفي مسرحية «قسمي» يتألم البطل وتحسين - في نهاية المسرحية - مبلغاً كبيراً من المال ويظفر بمنصب هام ، ويفتح الذى كانوا يضطهدونه ذات يوم أذرعهم له ، ويتزوج من امرأة ثرية مشهورة . وهذا هو البطل الذى يحقر القيم المادية للمجتمع !

ويعرف والتركيز الطيبة المبهمة لهذه النهايات السعيدة ، تعريفاً كاملاً حين يقول : «إن النهايات السعيدة للكوميديا ، ليست أكثر من محض

ادعاءات ، بل — أكثر من ذلك — إنها خدع . وتمثل طبيعتها الحقيقية : المهادنة والاستسلام ، والشك وإساءة الظن في جميع الأطراف ، وإمتهان الكرامة ، وتذكير الناس دائماً بأن الانتصار لا يغير شيئاً ، وأن الاحتمال سيظل محتملاً . هذه هي العناصر الضرورية للنهايات السعيدة للكوميديا »^(١١).

وبالرغم من جو الكتابة والاستسلام الخيم على مسرحياته ، فقد كانت نغمة الريحاني مرحة فكحة . فالساتير الحاد ، ولتهكم اللاذع المر ، يشع — عادة — المرح والفكاهة الممتعة حتى في المواقف المؤثرة . وأحياناً يختنق ويتحول بقوة إلى الفارس المحض . عندئذ تتحول الابتسامة إلى ضحكة رنانة . وتنتقل الكوميديا الراقية إلى أساليب الكوميديا الهزلية . هذا هو شأن الكوميديا الرومانتيكية الراقية مثل « حكم قراقوش » . « علينا أن نتذكر — إذن — أن الكوميديا تأتي بعد التراجيديا ، أعني أنها تأخذ مكانها في الجانب الآخر من اليأس »^(١٢).

ويلاحظ أن كوميديات الريحاني الراقية تحتوى على عناصر هزلية كثيرة ، ومع ذلك فإن كوميديا المواقف — التي سيطرت على الفارسات والأوبريتات المبكرة لم تعد غاية في ذاتها ، إذ أصبحت حيكاته ، مثل شخصياته ، واقعية ولم تعد الأولوية للحبكة — كما كان شأنه من قبل — إنما صارت خيطاً يربط بين المواقف والمشاهد المتتابعة . وفي الواقع ، يمكن تتبع حبكة رئيسية تتكرر في كوميديات الريحاني في هذه المرحلة .

Kerr Tragedy and Comedy, Pp. 78-79, (١١)

Bentley, Life of the Drama, p. 298. (١٢)

وفي هذه الحبكة النموذجية، يمثل البطل محوراً وعنصر الربط بين خيوطها. وتقوم أحداث المسرحية بمهمة كشف جوانب شخصية البطل. أما بيئة الرواية فهي عبارة عن مجتمع ما، سواء كان بيت باشا، أم متجر أم مكتب محام، أم مقهى. ويقوم بناء المسرحية على نسق روائى يفيد في تسلسل الأحداث، التي تصوّر نموذجاً متكرراً للبطل الذي يغيّر القدر مجرى حياته. وعندما تبدأ المسرحية، تراه إنساناً فقيراً، حتى إذا حانت نهايتها يصبح في عداد الأثرياء. والأحداث التي تتخلل المسرحية تظهره أولاً في فقره، مستغلاً مستغلاً في بيئة هي نفسها تدعو للسخرية. ثم تظهره غنياً، لكنه غير سعيد، لأنه يتبين أن المال لم يمنحه السعادة. هذه هي القصة في «الجنه المصري»، و«النيا لما تضحك»، و«قسمي»، «استنى بختك»، و«حسن ومرقص وكوهين» وسرديات أخرى.

وتنال السخرية من البيئة نصيبها من الاهتمام، مثلها في ذلك مثل الشخصية المحورية. ففي مسرحية «استنى بختك» يبدأ الحدث بساتير فكاهي من «باشا» غنى منحلّ، وفي «قسمي» نهزأ المشاهد الأول من «باشا» مثله، وفي «حكم قراقوش» يقتصر الحدث على عرض نواحي الفساد في مصر تحت «حكم قراقوش». وجميع هذه المشاهد الاستهلاكية تضيء على بيئة البطل جواً واقعياً وساتيرياً، وتهدف لظهوره على المنصة. وفي «حسن ومرقص وكوهين»، تصوّر المشاهد الأولى جو العمل في محل الشركاء تصويراً ساتيرياً، وتعلينا في الوقت نفسه - فكرة عن «عباس» (البطل)، إذ يتحدث شركاؤه في المحل عن الأخطاء الناتجة عن شروءه الذهني، مما يجعلنا على أن نبسم وتطلع بشغف إلى دخوله. فإيكاد يظهر، حتى نفجر ضاحكين، بل قبل أن يتحدث.

ويساعد على هذا، أن أول ما يلتفت أنظارنا فيه هو مظهره المضحك . إذ يرتدى سرة مفرطة الطول ، و سروالا واسعا ، حتى لتساءل ، أترأه استعارهما ؟ . . ربما . وفي الفصل الأول من مسرحياته يثير مظهره هذا - بالإضافة إلى شخصيته - سخرية صاحب العمل ، أو رئيسه ، أو سكرتير متعجرف أو حتى الخادم : وهو يتعرض في « حكم قراقوش » للسب ، حتى في أثناء دخوله إلى المنصة . وتزداد الأمور تحرجا ، وتبدأ الصراعات الأساسية في المسرحية ، مما يترتب عليه تعقد الحدث . وفجأة يطرأ تحول في الموقف ، على أثر تدخل الحظ أو القدر ، فيصبح البطل نفسه ملكا أو سلطانا ، و يربح تذكرة يانصيب ويثرى . وبذلك يودع عهد الشقاء .

والآن تُسلط الأضواء على تأثير المال في شخصيته وفي علاقاته بسائر الناس . وهذا هو عادة عصب الفصل الثاني . ثم يأتي مشهد آخر ، تصفه لنا فيه إحدى الشخصيات ، وكيف أصبح في حياته الجديدة : عندئذ يظهر على المنصة ، ونشاهد هذا التحول بأنفسنا .

لكن ثمة تعقيدات جديدة تنشأ بسبب بيئته الجديدة . فهو يصطدم بالمجتمع باعتباره ثريا ، كما كان يصطدم به وهو فقير . وتصور ذروة المسرحية هذا الصدام في أعلى درجاته . . في ذروة « قسمي » - مثلا - يوشك « تحسين » أن يقتل بيد « فاتن » ، الذي أغضبته منه الطريقة التي سلكها كسلطان . وفي نهاية « حكم قراقوش » يساق « بُندق » إلى الموت .

وتستمر التعقيدات في الفصل الثالث، إلى أن تُحل من خلال حيلة مفتعلة.. وربما يتدخل الحظ أو القدر مرة أخرى . ففي « قسمي » ، يرسل السلطان الحقيقي إلى تحسين برقية يبلخه فيها بمنحه ثروة كبيرة وتعيينه

فى منصب خطير بالبلاط مكافأة له . وما دام البطل الكوميدي قد أصبح ثرياً ، فإنه يستطيع أن يتزوج بظلة ثرية من أسرة عريقة . وعندئذ تتجمد الحكمة .

وهذه الحكمة النموذجية حافلة بكوميديا لفظية جيدة . ومن أبرز ملامح البطل نكاته اللفظية ، قضاياه مليئة بالتواذر والتقوافي والتوريات ، والمشاهد غنية بالإجابات المستملحة والفاظ السباب المقدحة . وفى مسرحيات الريحاني المتأخرة ، تقل النكات الناضجة الطريفة ، وتأخذ مكانها تلميحات عملية مأكرة . وهذه المسرحيات مكتوبة بالعربية الدارجة على كافة المستويات ، بالاستعانة بمختلف المصطلحات واللهجات والاستعمالات الغريبة : لهذا ينبغي أن تتحدث كل شخصية بأسلوبها فى الحياة العادية ، لا سيما أن الكاتب يدرك ما بين لغة الفنى ولغة الفقير من فروق . ولا شك فى أن اللغات الرقيقة تكسب لغة الحوار رونقاً ، وتلونها ، وتنوعها ، وتملأها بمصدر هام من التأثير الكوميدي . وكما أضحكت لهجة « كشكش » بك الريفة التلقائية آلاف القاهريين فى العشرينات ، كما أضحكت لغة « تحسين » الجماهير فى الأربعينات ، وهى لغة ساكن المدينة طلق اللسان التى تميل إلى التهمك ، وتلاعب بالأمثلة والتشبيهات ، وتحفل بالمبالغات والشتائم الوقحة . وفى كلتا الحالتين ، نجد أن أقوال هاتين الشخصيتين تتفوق على أفعالهما ، وأن الحوار أهم من الحدث .

ولا تعكس « حكم قراقوش » - مسرحية الريحاني الأولى فى تلك المرحلة - التغيرات الاجتماعية التى كانت تهز المجتمع المصرى وحدها ، بل تعكس أيضاً الاضطرابات السياسية المصاحبة لها . وتعد « حكم قراقوش » - بشكل عام - مسرحية ساتيرية عن الاستبداد السياسى . فهى تسخر من قواد - ملك مصر إذ ذاك - وحاشيته ، وخاصة رئيس الوزراء إسماعيل صدق ، الذى تولى منصبه

عام ١٩٣٠ ، وقضى على النظام الديمقراطي تماماً ، فألغى الدستور واستبدل به دستوراً آخر ، وأطلق يد الملك ، وعدل النظام الانتخابي وأخضعه لرقابة صارمة . وباختصار ، كان حاكماً مستبدّاً ، حرم البلاد - في أثناء توليه الوزارة حتى عام ١٩٣٣ - من أى مظهر للحياة البرلمانية أو الديمقراطية . ولم تكن الأحزاب المتشاحنة تجرؤ على الثورة ، خشية أن يؤدى ذلك إلى مزيد من التدخل البريطانى .

وهكذا أصبحت البلاد ممزقة بين الملك ورئيس الوزراء والإنجليز ومختلف الأحزاب ذات المطامع السياسية . ومنذ عام ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ ، كان الملك وحكومته منغمسين فى الصراع على السلطة ، متناسين شقاء الجماهير ويؤسها . ومن تلك الشقة المائلة - التى كانت تفصل بين الحاكم والمحكوم - وُلِدَت الفكرة الأساسية للمسرحية « حكم قراقوش » .

وتشبه حبكة « حكم قراقوش » حبكة أوبرينات ألف ليلة وليلة - مثل : « لو كنت ملكاً » ، و « ياسمينه » ، و « نجمة الصبح » - من حيث إنها تحكى قصة «بَشْدُق» . وهو إنسان فقير سيئ الحظ ، يجد نفسه - بتدخل من القدر - فى قصر السلطان ، حيث يؤدى دور الحاكم لفترة قصيرة . إلا أن «حكم قراقوش» ، تختلف تماماً فى تأثيرها عن هذه الأوبرينات . فهى ساتير واقعية ، مشبعة بأفكار وأساليب فنية ، تسمحوبها إلى مصاف الكوميديا الراقية . والمسرحية لا تشتمل على رقص وأغان ، ولكن المعالجة التاريخية البارة كانت تدعم واقعية المسرحية وتؤكد طابعها المحلى .

وتجرى أحداث المسرحية فى أثناء حكم « قراقوش » ، الذى عينه صلاح الدين

الأيوبي حاكماً على القاهرة ، في القرن الثاني عشر (١١٣) . وتناسب هذه الخلفية التاريخية ساتيرية الريحاني ، لأن عبارة « حكم قراقوش » تعد كناية مصرية شائعة عن الاستبداد السياسي .

وقد كان الملك فؤاد غير مصري - مثل قراقوش - إذ كان تركياً ، وكان يعيش في عزلة تامة عن الشعب . ويعكس الريحاني امتياع الشعب من الملك ، حين يصور « قراقوش » في هيئة حاكم قاس ، فظاً مستبداً إلى حد قوله « لم يخلق قط الكائن الذي يستطيع أن يتحدى سلطة قراقوش وإرادة قراقوش » ، ولما كان فؤاد أجنبياً ، فقد جاء حكمه المستبد أشد مهانة . ويسخر الريحاني من الملك حين يقارن بين سلوك البلاط الملكي المتعجرف المتكبر ، الذي يتنافى مع الطابع القوي ، وبين أصالة وبساطة البطل ابن البلد القحّ .

وتزداد الهوة اتساعاً بين الحاكم والمحكوم عن طريق تصوير خصائص البطل « بندق » ، الذي يرمز إلى الجماهير المستغلبة . وهو لا يختلف عن معظم أبناء طبقته إلا في أنه يمي شقاهم بنهكم . وبالرغم من فقره ، فهو متعلم ويزهو بثقافته . ولكي يكسب قوته ، فإنه يعمل كاتباً للحسابات ، ومحصلاً لدى « كشك أغا » ، وهو إقطاعي تركي يمتلك المقهى الذي تدور فيه أحداث الفصل الأول . وبناء على ذلك ، ترمز العلاقة بين الأتراك والموظف المصري إلى الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم .

ونعلم من قصة هذه المسرحية ، أن « كشك أغا » يقسو في معاملة « بندق » ويهزأ به ، ولا سيما أن « بندق » لا يتمكن من تحصيل إيرادات

(١٢) « القراقوش في حكم قراقوش » ، لا ين عاقى . وهو أقدم ساتير سياسي مصري معروف ، ويرجع تاريخه إلى القرن الثاني عشر .

المقهى . فأتى « كشك » ويتكلم منه ويهدده بالموت إذا لم يحضر له النقود ثم ينصرف . وينجح « بندق » فى الحصول على إيراد المقهى ، ويضم النقود إلى صدره . وفى الوقت نفسه يتابع السلطان - الذى كان جالسا فى المقهى متنكراً وبصحبه وزيره - هذا المشهد ، ويدعو بندق إلى مجلسه . فيظن الأخير أنه يريد أن يستولى على النقود : ثم يعود فيلقى الدعوة .

ويطلع بندق الزائرين - فى مشهد فريد فى صراحته - على ما آلت إليه أحوال البلاد من فوضى . ويدعو عليه الاهتمام الشديد حين يتحدث عن يؤس الفقراء ، ويفضح فساد الموظفين . كذلك لا يسلم حكم قراقوش من هجومه المباشر عليه :

بندق : غريبة . طيب وايش جابكم هنا يا مغفلين ، يا بهائم ،

يا مواشى ؟

قراقوش : الله الله الله !

بندق : ماهه لما أصل . . أنتم طبيتو هنا فى عش التعاين .

قراقوش : يا ساتر !

بندق : يعنى . . ياطالعين ، ياموش طالعين .

قراقوش : يا حفيظ !

بندق : الناس بتخلل خيار ، ودول هنا ييخللوا بنى آدمين .

قراقوش : يا مغيث يا رب !

بندق : أنتم هنا سعركم سعر التراب . . كل حنة فى جنتكم لها
نجيب الريحاني

تَمَنَّ ، الودَّانَ بعشرين ، الدراعَ بتلاتين ، العينَ بأربعين .
يعنى أرخص من لحمه الرأس .

قراقوش : على كده إحنا طينا فين ؟

بندق : طييتُم في داهية مسيِّحة .

كركدن : اتفضل ياخى اتفضل . ده أنت ربنا بعيتك لنا نجده .
نَوَّرت علينا كتر ألف خيرك . . لكن من حق ، أنت
ما شربتش حاجة .

بندق : لا موش مهم .

قراقوش : ما يصحش أبداً . يا ولد . . .

وطواط : حاضر .

بندق : شاي يا مغفل ، شاي موش يتأكِّل .

بندق : يتاكل إيه ياطور ؟ .. سمعك ثقيل ؟ .. ولد قليل الأدب ،
جنتك البلا ! فككتو قلبنا لحدّ ما اصطلدنا منكم القرشين
ياولاد الـ . . . دتم آنيسم يا خوانّا .

قراقوش : الله يآنسك ياخى ، والله جت صدقة سعيده برؤياك .

بندق : العفو يا سيدنا العفو . الله جرى إيه ياولد ؟ .. وقت
وحيش ، دنيا بطّاله ، بلد سايبه .

كركدن : بلد سايبه ؟

بندق : ليه ياحضرة الفاضل ، اسكت أجارك الله . ده اللى إيدته في
المية رى اللى إيدته في النار ، كل شىء في البلد انعكس حاله ،

للضمائر خضرت ، الأغراض تلوثت ، الذميمة اتوسخت
والأغراض انتبهكت ، والكبير يياكل الصغير
زى السمك والقلوب أسودت ، والفلكبان المسكبان الى
زى حالاني ، اللي أنعم عليه ربنا وقدّرهُ يَفكّ له كلمتين
خط نضاف ويكتب له كام سطر ، وميتودّك بعون الله
في الكشط والتشقيط والزّمّامات ، ولا يخلّاش برضه من
كلمتين في المعاني الأدبية ، ويوزّن شعير برضه ، يحكم
عليه الزمن المشقّل يشتغل في خدعة مين ؟ . . كشك
أغا ! كشك أغا راجل مخلوق من الخشب ، عقله من حجر ،
لسانه من كُرباج منقُوع في جرّ ذك زربخ .

قراقوش : يا سلام . أنت يظهر حالك تعبان قوى .

بندق : تعبان ؟ ! . . ده المرّار اللي في الدنيا كله ، المرّار اللي
كان خالقه ربنا علشان يوزّعه على جميع الغلابة من
عباده جابه لي الزمان وحطّه لي في كاس واحد وقال
لي اشرب يا فيلسوف .

قراقوش : لا إله إلا الله .

بندق : أمّا ليه .. ياما في الدنيا دي ناس متكفّرين بالحيا .
هو لولا الصبر من الله . . ومع ذلك كله يهون . أنتم نورّوتونا
النهارده .

قراقوش : الله ينوّر عليك . والله أنت صعبت علينا . لكن ياخي
ما فيش مُتصيف يشيل عنك الغلب ده ؟

بندق : منصف مين يا بن الحلال ، ربنا يحنن عليك . إحنا في أيام سوده . . إحنا في حكم قراقوش (ينظر حوله بحذر بينما الاثنان ينظر بعضهما لبعض)

كركدن : لكن أنت دلوقت بشتكى من كشك أغا، والا من حكم قراقوش ؟

بندق : وطى صوتك فى عرضك، حاتودينا فى داهية . الحيطان لها ودان . ما هو اسخّم من سيدى إلا سى . الاثنان عينة واحدة . من قراقوش لكشك أغا يا قلبى لانهزن . الناس على دين ملوكهم ، وملوكهم بياكلوا مهلبية ، والفقر العدمان الى زى حالانى أنا ينشك ، ينهلك . يهيمهم إيه ؟

وبانتهاء هذه المحادثات يبدأ الصراع الدرامى كما يتضح من حديث بندق إلى زائريه :

بندق : آه يا نارى ، ما بصافينى الزمن نوبة واحدة ، وأقعد مطرّحه ، وأحكم البلد دى على كينى جمعه واحدة . . بس سبعة أيام ، وبعدها يموتونى ، يشقونى .

قراقوش : كنت حاتعمل إيه ؟ ؟

بندق : أعمل إيه ؟ . . ده انت عقلك على قدك قوى . أقلّ ما فيها أصلح حال البلد ، أبيل ريق الغلبان ، أنصب ميزان العدل الى بى كفة تحت وكفة فوق . أحنى

دماغ القوى قدّام حقوق الضعيف الى ضاعت صفر
عالمال وصفر على اليمين . أَوْرى الناس ليه السلطان
وليه حكم السلطان ، وليه ميزة السلطان ، وأمّشيهم
عالمجين ما يلخبَطْهُش (١٤) .

كل هذا يسمعه السلطان الحقيقى بامتعاوض واضح . وعقب التحول المألوف
فى الحبكة ، يَأمر بتخدير بندق وإرساله إلى القصر . هناك يستحم ، ويرتدى
ملابس أخرى ، ثم يُبلّغ بأنه قد أصبح نائباً للسلطان . وجدير بالذكر أن «بندق» -
على عكس أبطال الأوبريتات- يعلم حقيقة نفسه تماماً . وعندما يُخَيَّره السلطان
بين البقاء ليواصل التحدّى والموت فى نهاية الأسبوع ، وبين العودة إلى حاله السابق ،
فإنه يقرر البقاء دون العودة إلى حياته الماضية التعبة ، ولو كلّفه ذلك عمره .
ولإزاء تصميم «بندق» ، يدبّر السلطان الخطوة التالية : يستطيع بندق أن يعيش ،
إذا وافقت الأميرة شمس على الزواج منه . وبعد ذلك نرى «بندق» فى بيئة البلاط
الملكى التركى :

شاكوش : المرَدّار ، حامل سيف الدولة .

بندق : وسيف الدولة ده يلزمنى هنا فى ليه ؟ . . أخترط به بصل .

شاكوش : لأوقات الغضب . . زَعَل مولاى من حد ، حَبّ يطير

رقبة حد . .

بندق : يطير رقبة حد ؟ . . إنتو الناس عندكم ليه ؟ . . حَمَام ،

(١٤) « حكم قراقرش » ، مخطوطة معارة لى من الأستاذ بديع الرمحلى .

سيمان ؟ . . طَبِّ والطرطور الثانى ؟

شاكوش : المَسْتَدَار يا مولاي .

بنلق : يعنى ليه راخر ؟

شاكوش : حامل صندوق الدولة . حَبِّ مولاي ينعم على حد ، يكافىء

حد ، يكبش من هنا ويدَّ يله .

بنلق : من غير حساب كده ؟

شاكوش : ولا سؤال .

بنلق : ايه الحلال الساب ده . طب والواحد ينعم على غيره بس ،

ولا ممكن على روحه برضه ؟ (١٥)

. وربما يكون الساتير لاذعاً ، كما سنرى فى المشهد الرئيسى من الفصل الثانى . حيث يدعى بنلق لرئاسة « مجلس الأبحاث » . وهو اسم مستعار لمجلس الوزراء فى ذلك الوقت . ويتألف المجلس - كما يصفه أمين القصر - من الشخصيات التى يتناولها الحوار التالى :

شاكوش : أَدْمِغَةَ إيه ، أفكار إيه ، بيان إيه ، فلسفة إيه ،

حكمه إيه !

بنلق : لا لالا ، للدرجة دى ؟ دى حاجة تَلْخِمْ . وأنا حاروح

فين جنب دول . الواحد خايف لَيَنْكَشِف . .

شاكوش : صاحب السعادة ! حسن بيلك قُتْبِلِ طَرَقَعَتْنِجِى أغا .

- بندق** : ليه بيتقى مين ؟ .
- شاكوش** : ده النار والحديد ، ده الحرب والنضال ، ده الكر والفر والقتال .
- بندق** : ليه .. عنتر يعنى ؟
- شاكوش** : قول فيه ما شئت ، سلحدار جيوش الدولة .
- قرطعنجى** : (يدخل وينحنى أمام بندق) باش سنجنى تحية (يطلق من طينجته ثلاث طلقات) .
- بندق** : (مفزعاً) يانهار اسود . ليه ؟
- شاكوش** : السلام العسكري يا مولاي .
- بندق** : وده سلام ليه الى بيكر كيب المصارين ده ؟
- شاكوش** : ده إكرام يا مولاي .
- بندق** : ياسيدى موش ضرورى .
- شاكوش** : أصول التحية المعتادة كده .
- بندق** : ويعنى بيتقى كويس لما التحية المعتادة تنط فى عينى . من فضل حضرتك يامى طرعنجى أغا ، لما تبقى تشرف هنا تانى ، بلاش التحية المعتادة . . كده بالإيد كويس .
- طرعنجى** : ما تشكُرْ نيش ، ده أقل من الواجب ، أنت مقامك العالى يستحق أربعين طلقة .
- بندق** : يا خبر متبيل . عندك ياجدع أنت ، حوشه . لا . . أنا خارج من هنا .

شاكوش : دى التحية المعتادة . إثبت يا مولاي

بنلق : أثبت إيه . . إزاي ؟

شاكوش : حاكم رجال السيف دول تملّى اصطلاحاتهم ناشفة .
 انفضل ما تخافش يا مولاي (إلى طرقيجى) الباش

منجى يقول إنه ممنون .

طرقيجى : مجنون ؟ . . أنا مجنون ؟ (١٧)

ويتضح أن سلحدار الجيش أصم ! بعدئذ يدخل « بنلق » على
 قاضى القضاة . الذى يطلق عليه اسم بلا معنى :

شاكوش : السيد جرجار البغدادى معدى كرب .

بنلق : إيه ، اسمه إيه ؟ . . مين ؟

شاكوش : معدى كرب .

بنلق : أنتو بتجيبو الأساى الحلوه دى منين ؟ . . ويشتغل إيه

حضرتة ؟

شاكوش : ده قاضى قضاة السلطنة .

بنلق : ما شاء الله ، أهلا بالعدل والفضل والقوانين واللوائح .

معلى : باشنجداز ت ت .

بنلق : إيه ماله .

معلى : ت ت ت

- بندق** : يا ناس الراجل روحه حاتِطَلَع .
معلى : ت ت ت ت تحية .
بندق : ياسلام . طَبَّ يا سيدى كان بلاش . . تحية إيه الى
 تَطَلَّع المصارين ؟ . إيه ماله ؟ .
شاكوش : لا ، بس هو كده يَنْتَهتِه شوية .
بندق : ووظيفته . . قَلَّيلى ؟
شاكوش : قاضى قضاة السلطنة .
بندق : يا بخت المتهم . يعنى المحكوم عليه بالإعدام يموت
 موتة ربنا ، وهو لسه ما تَطَلَّش . لانتو بَنْتَقَو لكل
 وظيفة ما يناسبها تمام (١٧) .
 ويدخل « كروانى » . . مهندس البلاط .
شاكوش : السيد مفتاح أبو طير الكروانى .
بندق : مين يا سيدى . . مين ؟
شاكوش : الكروانى .
بندق : والله الاسم فى حدّ ذاته ييشُر بخير ، أنا ما اخيّيش
 عليك ، أنا كَفَرْت من التمرتين الى قبله ، ويشغل
 إيه حضرته ؟
شاكوش : ده نابغة فن المعمار ، مرجع الهندسة والتنظيم والتنسيق فى
 البلد .

بنلق : مهتلس يعنى . أنا أحب أهل القنون . اتفضل سيد .

کروانى (يلخلل) وشه موش باين عليه هنلمه ابدأ .

کروانى : نهار مبارك برؤية طلعة ذاتك الشريفة المتيفة .

بنلق : الله . کروانى ده ؟

شاکوش : بيقول بلنابك العالى ، نهار مبارك لرؤية طلعة ذاتك

الشريفة المتيفة . بس هو متخائف شويه .

بنلق : أنا ما لاحظيتش حاجة . ليه القاتورة المدمشة دى ،

انتو يتنقوم على القرأزة كده ليه ؟

شاکوش : أنا مالى يا مولاي ؟ . . العبرة فى حسن الاختيار . . ده

شيء . .

کروانى : ۱۸ سرايه .

بنلق : عقارم عليك .

شاکوش : وبنى ۱۲ كوبرى .

بنلق : وياه ؟ .. وقع كوبرى منهم على مناخيره ؟ . . لاده شىء

أنس ، المجلس كل ما ابيحلتو . اتفضل سيد کروانى .

موش كفاية كده ، والا فاضل حد تانى ؟

شاکوش : الأخير يا مولاي ، حجة البيان السيد منحبان القنطيطلى

بنلق : ليه ؟

شاکوش : القنطيطلى .

بنلق : ويشتغل ليه حضرته .

شاكوش : إلّا ده يامولاي . . ده بحر لوحده .

وأخيراً ، يتقدم من بندق موظف لا يؤدي عملاً محدداً في البلاط ، فيصبح هدفاً للسخرية اللاذعة . إنه ممثل للشخصيات الأدبية المتعلمة في الدولة . ويذكر الأستاذ بديع الريحاني أيضاً ، أن الساتير في هذا المشهد ، تعرض لهجوم المجتمع اللغوي الذي أنشئ في ذلك الحين^(١٨) . ويعلق شاكوش مرة أخرى :

شاكوش : القلنطيطي يامولاي أجرو مية متسقة ، مجلد نَحْو ماشي على الأرض ، دواوين شِعْر لابسه جوز مراكيب ، بيان .. خُذْ ، فصاحة خُذْ ، ثقافة خُذْ ، بلاغة خُذْ . . .

بندق : إياك آمال . . واتفضل سيد قلنطيطي .

القلنطيطي : عُمْتُ أَبْلَقًا .

بندق : نعم ؟

شاكوش : يسلم عليك .

قلنطيطي : وشعَمَطْتُ سَنَجَقَ .

بندق : إيه ؟

شاكوش : بيهنيك .

بندق : شعمطت ، وبهنيك ؟

(١٨) في عام ١٩٣٤ ، أنشئ "مجمع اللغة العربية" (على غرار المجمع الفرنسي) ليضم كبار الشخصيات الأدبية . وكان الهدف من إنشائه الحفاظ على العربية الفصحى وتثبيت دعائمها . وقد بلغ من تشدد المجمع في استخدام الفصحى ، أنه أخذ يدافع عن الرأي القائل بحسب استخدام الفصحى في الحياة اليومية .

- شا كوش : طول بالك . ده فصيح بشكل !
 قلنطيطى : كميت اللواذيع ، وجمجمة النقاير .
 بندق : نقاير ؟
 شا كوش : فى دى بيوصفك . . ده بليغ بشكل !
 قلنطيطى : شنفاق المجلس المتجر .
 بندق : ياروحى !
 شا كوش : آمال . . ده متين بشكل !
 قلنطيطى : وقرنطنا فى الحكم الجيتر بوق المترجر .
 بندق : يا وعدى ! . . ده رقيق بشكل !
 قلنطيطى : مولاي قره زاده أد رنلى أوغلى آغا .
 بندق : إدى دى اللى فهمتها وبس . . ده أتارى اسمى خفيف بشكل .
 قلنطيطى : فلشنجفتك .
 بندق : لا تُشنجفنى ولا حاجة ، سيد قلنطيطى .
 قلنطيطى : وعين .
 بندق : والله أنا مندعج ، مندعج ، جحر جحر ضب ،
 قرعطوط محرب برد .
 قلنطيطى : ماذا ؟ . . لم ألقه منك شيئاً .

- بندق :** يعنى أنا الى فقحت منك شيئاً ؟ .. اتفضل . لا ..
تَقَمَّر (١٩) .
- ألا** يشير الريحاني هنا إلى سحق الحديث الذى يدور بلغة تبدو غامضة للغالبية ؟ ..
يخرج قلنطيطى ويدخل كاتب البلاط ليسجل الجلسة :
- الكاتب :** السلام عليكم يا مولاي ورحمة الله وبركاته .
- بندق :** إيوه كده . وعليكم السلام ياخى . تعالى غيتنى .
- الكاتب :** بيتان من الشعر يا مولاي .
- بندق :** ليه بس ؟ . ما تحليك بقيمتك أحسن لك .
- شاكوش :** يا حضرة كاتم السر ، اقرأ جدول الأعمال .
- الكاتب :** إنه بالنظر إلى وجود عجز كبير فى ميزانية الدولة ، يجتمع مجلس الأبحاث الأعلى بكامل هيئته ، تحت رئاسة باش سنجق القصر ، فى اليوم تاريخه ، لتقرير ما يراه من الطريق اللازمة لتفريغ هذه الأزمة .
- بندق :** تفريغ هذه الأزمة على أيدين دول ؟ .. ده اللنطيطى ..
المهم الى هناك ؟ ، إذا قابل قارون أبو الأموال ،
ونخبطه شتمطت واحدة ، يصبّحه عالبلط عديل .
- معدى :** أطلب ، أطلب الكاكا الكلام
- بندق :** نعم ؟
- معدى :** لعالجة ع ع ع ع
- بندق :** عقلك ؟

معلی : ع ع عجز الميزانية ، إننا نفرض ض ض ض . .

شاكوش : ضبُور ؟

معلی : ض ض ض ض

شاكوش : ضِلَع

معلی : ض ض ض ض ض ض ض

بنلق : ضضضه ؟ . . دَرِبِكَّة ، دَرَاكِزِين ، ضوافر ؟

معلی : ضريبة جديدة على الأموات (٢٠) .

بنلق : ما هو ! . . دى شُغْلَانِه تَقْصَّرُ العمر . دى ضريبة على

الأم م م م موات ؟

شاكوش : إيوه والله ، فكره عظيمة . يعنى اللى يموت ، ناخذ منه

ضريبة ريال مثلا !

بنلق : طيب مادَقَعَش ؟ . . إيه . . نحجز عَالِخَشَبَه ؟

شاكوش : ناخذ من أهله .

بنلق : طب ما دفعوش أهله ؟

كروانى : ما يندَقَشش .

بنلق : إن شاء الله ما نَدَقَش . يسيوه .

(٢٠) « حكم قرائش » ، كانت السخريه من « ضريبة الموت » تسهل

« ضريبة الميراث الحالية » . وهذه الضريبة التى تفرض على الموارث ، لم تكن معروفة حتى الأربعينات . إلا أنها كانت موضع جدال فى الثلاثينات .

كروانى : ناخذ الميت نصادره .

بندق : حانعمل بيه إيه ، بصطرمه ؟

شا كوش : والله ونعم الرأى .. صحيح كانت غايه عنا . هو يقصد يعنى

أن كل شىء يتركه الميت كثير ، قليل ، ناخذ منه ضريبة

٣٠ الماية إن شا الله يترك ه صاغ .

كروانى : ابتكار مدهش (٢١) .

وفى الفصل الثالث ، نرى «بندق» وهو ينجز كافة إصلاحاته ويدير شئون البلاد . إنه يلغى أولاً «مجلس الأبحاث» المعروف ، ويرفع بالطبع جميع أنواع الضرائب ، ويأمر بإطلاق سراح السجناء ونزلاء المصححات العقلية ، كما يصدر تشريعاً يكون للرجل بمقتضاه زوجة واحدة فقط . إلا أن هذه الإصلاحات لاتنال رضى السلطان ، الذى ينتظر بقلق عجىء اليوم السابع ، وهو موعد انتهاء حكم «بندق» . ويتزعج «بندق» لأنه لم ينجح بعد فى إقناع الأميرة بالزواج . وبعد قليل ، تعلن الأميرة رفضها لإياه لأنه من العامة . وبينما هو يساق إلى مصيره : يستدير السلطان للحشد الذى جاء لرؤية إعدام «بندق» ، ويسأل عمّ إذا كان هناك أى شخص مستعد للموت بدلاً منه ، فلا يتقدم أحد . ويلاحظ «قراقوش» - بإحسان الشامت - أن هؤلاء هم الذين يضحيّ بندق بحياته من أجلهم ، فيجيب بندق بلهجة مُعَدِّبة ، «معلش يا مولاي ، أستاهل . كنت مفش» . وبينما هو يتقدم إلى الموت ، تعيد الأميرة شمس النظر فى قرارها ، وتخير أباهما السلطان بأنها ستزوج «بندق» .

لأنه وإن يكن عامياً إلا أنه نبيل الروح (٢٢).

ويُعد «حكم قراقوش» علامة بارزة في تطور الريحاني . فهي أقوى ساتيراتهُ حتى ذلك الوقت . ولتأكيد على البطل العامى الذى يسير نموه السيكلوجى متوازياً مع حبكة نامية وخط ساتيرى واضح ، هو ما يجعل من هذه المسرحية خلاصة جهود الماضى واستقاًطاً على المستقبل فى وقت واحد . والدليل على تقدم فن الريحاني هو أن «الموعظة الأخلاقية» ، أصبحت أفضل التحامناً بنسيج المسرحية . وفى مشهد الذروة ، الذى يصور «مجلس الأبحاث» ، نجد أن الموظفين البُكم الذين يشبهون الدُمى ، ويمدّون المسرحية بالفارس هم — كما رأينا — الذين يحكمون مصر بالفعل ويسنون قوانينها .

وقد نجحت هذه الكوميديا على الفور ، وضعت الصالة بالمتفرجين كل ليلة . وقد شاهد إسماعيل صدق باشا هذه المسرحية ، وهنا الريحاني عليها شخصياً (٢٣) . وحدير بالذكر أن الريحاني افتتح بها مسرحه الجديد «ريتس» ، الذى انتقل إليه قبل افتتاح «حكم قراقوش» بوقت قصير . وسرح «ريتس» هذا — وهو مسرح «رمسيس» سابقاً — مصمّم على شكل حدوة، وفى ديكوراته أثر من «الباروك» . ومنذ ذلك الحين وفرقة الريحاني تعمل به .

(٢٢) تشبه نهاية المسرحية — فى نواح عديدة — نهاية «لو كنت ملكاً» If I were king لجون مكارثى John Macarthy . فى نهاية المسرحية الأخيرة ، يحمل الملك لويس ، فرنسوا فين «لورد كوستابل» Lord Constable لمدة أسبوع ، يموت بعده إذا لم تحبه سيده من أسيرة عريقة . وخلال هذا الأسبوع يهزم «فين» «البورجنيزين» ويدبر مؤامرة لقتل الملك . وفى نهايته ، تعرف السيدة الثيلة بجها له وهو فوق منصة الإعلام ، لكن تنفذ حياته .

(٢٣) لقاء مع المرحوم أحمد شكرى ، الكاتب التلفزيونى .

وقد استمر عرض « حكم قراقوش » حتى ٤ يناير ١٩٣٦ ، وتلتها مسرحيتان جديدتان . أولاهما « مين يعاند مست »* ، التي مثلت في ٢٣ يناير ١٩٣٦ ، وهي تذكرنا بفارسات أواخر العشرينات . هنا يتنكر الإنسان الصغير في هيئة يير وقراطي عريق ، يحاول إخفاء غرامياته عن زوجته الساذجة الطيبة . والمرحبة الثانية هي « فانوس أفندي » ، التي بدأ عرضها في ١٦ أبريل ١٩٣٦ . ولم نعر لهذه المسرحية على أثر ، سوى إعلاناتها^(٢٤) .

وانتهى الموسم في شهر أبريل . واحتفل الريحاني وخيري بنجاحه بأن قاما بإجازة قصيرة إلى قبرص^(٢٥) . وفي أغسطس ١٩٣٦ ، وقّع الريحاني عقداً مع مسرح « الهمبرا » ، Hembra بالإسكندرية . وكانت فرقته تتألف - في ذلك الوقت - من : عبد العزيز (خليل) ، واصفان روسي (الحواجب) ، وحسن فايق (المغفل) ، وفيليب كامل (في دور الأجنبي أو الحواجب) ، وعبد اللطيف جمجوم (وكان يؤدي أدواراً رئيسية مع الريحاني مثل دور الباشا) ، ومحمد حسن الديب (الوسيط أو العاشق) ، وبشارة وإكيم (الشامي) ، ومحمد كمال المصري ، وعبد الفتاح القصري (ابن البلد الفهلوي) ، وماري منيب (المرأة « الشلق ») ، وتمثل عادة دور الحماة ، وسمي شكيب (البطلة الحسنة) ، وزوزو شكيب (بطلة أيضاً) ، وزينات صدق (نموذج الخادمة) ، ومحمد مصطفى ، وسيد

* علم المسرحية مقتبسة من مسرحية فرنسية بعنوان *Un Coup de Fouet* وقد أعرجها

عزيز عيد من قبل تحت عنوان « ضربة مقرعة »

(٢٤) « الأهرام » ، (١٦ يناير ١٩٣٦) .

(٢٥) الصباح (١٧ يولية ١٩٣٦) .

سليمان، ومحمد حلمي، وعبد العزيز يوسف، ومحمد لطفي (في أدوار ثانوية) (٢٦). وقد ظلت هذه الفرقة تعمل دون تغيير يذكر، حتى وفاة الريحاني.

وفي نوفمبر ١٩٣٦، افتتح الريحاني موسمه الشتوي بمسرحية جديدة عنوانها «قسمي»*، كتبها بالاشتراك مع بديع خيري. في هذه المسرحية، تلتحم الكوميديا السلوكية (وهي كوميديا واقعية ساتيرية)، مع حبكة رومانتيكية. ويعود الإنسان الصغير إلى الظهور. وثلما حدث في «حكم قراقوش»، يتدخل الحظ فجأة، ليجعل من بطل المسرحية سلطاناً. إذ يقع الاختيار على «تحسين» - المدرس الفقير - ليتقمص شخصية سلطان أفغانستان في أثناء زيارته الرسمية لمصر، لوجود شبه كبير بينهما. ولا يُسمح للبطل بأن ينسى نفسه في هذا الموقف حتى لا يكفّ الواقع عن مزاحمة الخيال. وإذا كان تحسين - فيما يبدو - سيد حظه، إلا أنه يظل في حقيقة الأمر واقعاً تحت رحمة أكثر الناس جشعاً في مجتمعه المادى.

و «تحسين» هو الإنسان الصغير في جميع آلامه وأفراحه. إنه يختلف عن أفلاطون وبندي في أنه ينتمى إلى «برجوازية» الموظفين، وبوسعنا أن نحيط بالخصائص المميزة لشخصيته من خلال وظيفته. فتحسين رمز للمدرس عند الريحاني: ثيابه رثة - ورباط عنقه متآكل لكنه معقود بأناقة، وياقة قميصه نظيفة لكنها بالية، وحذاءه ممزق. هذه كلها ملابس فقير قور. والياقة البيضاء هي أيضاً رمز العلم والأدب. والمدرس فخور بهذه الأمور، ومع ذلك فكبرياؤه جريح مثل ملابس البالية. وبالرغم من مظهره وخصائصه، فهو ينتمى إلى الجماهير المحرومة، المطحونة

(٢٦) الصباح (٢٨ أغسطس ١٩٣٦).

* «قسمي» مقتبسة من مسرحية فرنسية بعنوان *Le Roi*.

المستغلة . هذا هو المدرس الذى يحاول الرىحاني . أن يبرز جوهره فى شخصية «تحسين» . ولم تتجل عبقرية تصويره لهذه الشخصية - وأدائه لها - فى صورتها الإجمالية مثلما وضحت فى التفصيل . واستناداً إلى روايات المعاصرين ، فقد أضيفت إلى العرض تفاصيل كثيرة فى الأداء ، لم نعر عليها فى النص . ومع ذلك فالنص ينطق بواقعية تصوره ، ويوضح الخصائص التى ينفرد بها «تحسين» كنموذج للبطل الكوميدي عند الرىحاني .

فى الفصل الأول ، نراه أول ما نراه وهو يتأهب للقاء فى بيت «باشا» محدث نعمة ، حيث يأمل فى الحصول على وظيفة مدرس خصوصى لابنته . ويعد المشهد التالى الذى يجمع بين تحسين وسكرتير الباشا «خيرت» أشبه بمعرض نشاهد فيه جميع خصائص «تحسين» وصفاته : كبرياءه المهين ، تهكمه ، تدفق نكاته ، تعاسته الزمنة ، ومظهره المضحك المزرى :

(يدخل خيرت ومعه تحسين)

خيرت : طيب يا أخى زعلان ليه ؟

تحسين : لا يا فندم مش زعلان ، الكلام أخذ وعطا .

خيرت : يعنى هى جريمة كوفى أسأل حضرتك : سبق لك اشتغلت

بالتدريس والا ما سبقلكش ؟

تحسين : لا يا فندم مش جريمة ولا حاجة ، حضرتك حر .. إنما هو

مقول ياسيدنا الأفتدى تطلبوا حضرتكم كاتب حسابات ،

يتقدم لكم بياع كوارع ؟

خيرت : طبعاً لا .

تحسين : خلاص ، كان ما هوش معقول أكون عارف أنكم عايزين
مدرس متقف ممتاز ، وأكون أنا مبيض نحاس ، أقوم
اسلّيت ايدى من هيااب الحيلك وآجى بكل تلامّة أقول
لكم خدوا جغرافيا على ايدى .

غيرت : طبعاً مش معقول .. بتي يعنى حضرتك مدرس ؟
تحسين : ليه يا فتندم .

غيرت : مدرس للطلبة ؟

تحسين : طبعاً للطلبة . . امال حا يكون مدرس لين ، للناموس ؟

غيرت : جايز على كل حال . احنا كان طلبنا مدرس يكون من
الدرجة الأولى .

تحسين : وبين بس اللى قال لحضرتك إني أنا من الدرجة التاسعة ؟
غيرت : لا . . . بس . .

تحسين : ليه يا فتندم ؟

غيرت : المظهر يعنى .

تحسين : آه ، ده شى طانى . لازم أنا فهمت غلط . أنتم بتي يلزومكم
رقاص مش مدرس ، سلام عليكم (يقوم واقفاً) .

والآن ، يظهر سوء حفظ تحسين في الصورة :

غيرت : طيب وبتزل ليه بس ؟

تحسين : أنا أزعل يا فتندم ؟ . . أبداً . أنا لو كتبت من الناس اللى

يزعلوا، كنت طقّيت من زمان .. وأنا عامل حسابي مقدم ،
وداخل هنا عند حضرتك ٩٩ اليه مطرود ، حياتي كلها
طرد ، في طرد ، في طرد .

غيرت : لا لا ، اتفضل . أنا إذا كنت نَوّهت شوية عن مظهر
حضرتك ، فدى فقط ملاحظه بسيطة ، ثم ده شىء ثانوى
خالص في الموضوع .

تحسين : إذا كان كده يا فندم ، احنا في الخدمة .

غيرت : قولى . . فيه حد مشيّع حضرتك هنا بتوصية . .
بواسطة ؟

تحسين : لا والله يا فندم ، أنا عديم الوسائط بالكلية . أنا ما انتظرش
خير من حد في الدنيا أبداً . أنا ماليش صدر حنون على وجه
الأرض ، والأذية تصيبني من كل المخلوقات . ليه ؟ . .
ما اعرفش . . قسمنى !

غيرت : امال حضرتك جئى كدا هو ؟

تحسين : لوحدى . . بلغنى من طريق الصدف أنه مطلوب مدرس .
ذوكفاءة متمرن ، في بيت سعادة بيوى باشا البلا صُفُورى
بتاع الرُزّ .

غيرت : (بتألف) بتاع الرُزّ ١٩

تحسين : أيوه يا فندم هو سعادته موش بيع رُزّ ؟

غيرت : أيوه رز . . رز فليكن ، لكن للتحديث آداب .

تحسین : للحديث آداب ، هو أنا لاسمح الله يافندم قَلَّيت أدبى؟ ..

أنا أعرف أن سعادته يبيع رز ، إذا كان الأيام دى بيتاجر
فى حاجة ثانية ، علم المأخذ أنا ما اعرفش .

غيرت : بيتاجر فى الرز نعم لكن فيه شىء اسمه تَكَلُّف .

تحسين : تلتف فى الرز ؟ . . الإنسان يتلطف فى الرز يقول ايه ؟

غيرت : كل مقام وله حقه ، وده النهارده واحد باشا .

تحسين : باشا باشا يا فندم ، باشا غصب عنى وعن أجدادى كان

أنا أقول فى دى حاجة ؟

غيرت : إذن رز دى شويه . . .

تحسين : ايه موش فى محلها ؟ . . بلاش الرز تحب حضرتك فى لغة

التلطف وآداب الحديث نسميه ايه ؟ . . جواهر ؟ . . .

فليكن ! . . أنا بلغنى أن ييوى باشا البلاصفورى بتاع
الجواهر .

غيرت : بى يعنى يارز ، يا جواهر ؟

تحسين : ما هو يافندم احترت . نقول الحق ما يعجبش ، نغالط

نقستا ونقول الباطل ما ينفعش . هو صحيح راجل مُعْتَبَر ،

فتح ربنا على سعادته واختنى من تجارة الرز ، وصحيح انتقل

من أفندى ليه ، لباشا ، وصحيح إنه على مقامه بين الناس

واترق . وصحيح أن كلمة الأسطى ييوى دى انشطبت

خالص من سجل الوجود إنما الرز . يا فندم الرز مع كل

ده . . فضل رزّ . وإلا إله اللى تشوفوه ؟

خيرت : هو كده ما بتقولش لا . لكن فيه حقائق الإنسان واجب

يلطفها . هو يصح تخشّ حضرتك عجل « صيدناوى » ،

وتقول له يا خردجى ، والا الرمالى ، تقول له يا فتران ،

والا « الحاتى » تقول له يا جزار ؟

تحسين : كمان الحاتى يقول على مغفل لما أقول له يا مدير مصلحة

الترامواى .

خيرت : لا يا أستاذ ، لا .. الدنيا غير كده . الإنسان لازم يتجاهل

الحقائق ، ويمشى مع التيار ، أنت هنا دلوقت فى بيت باشا

محترم ، وأتعلم إن شاء الله يكون لك قِسْمَة وتُنشَبِك .

تحسين : والله تبقى غريبة يا فندم !

خيرت : ليه ؟ . . أنا شايف إن حضرتك راجل مثقف ، وحديثك

يتمّ عن شىء من العلم ، ليه ما يكونش لك حظ ؟

تحسين : حظ ؟ . . شركة النسيج يا فندم ، اللى اتأسست جديد

فى المحلة .

خيرت : ايوه ما لها ؟

تحسين : كانوا طالبين ٢٧٠ مستخدم ، واخذ بال حضرتك ٢٧٠

مستخدم .

خيرت : طيب وبعدين .

تحسين : اتقدم لها ٢٨ طبعاً قبلو ٢٧٠ ، وانتظرو . i .

- غيوت : واحد
 تحسين : أنا يا فندم !
 غيوت : يا سلام !
 تحسين : حظى يا حضرة القاضى ما عَرَفَش يَزُوغ فى وسط ٥٢٧
 نقر ، وثقول لى حضرتك حظ ؟
 غيوت : مسألة صدف سيئة .
 تحسين : أول جنيه قبضته فى حياتى من شغلانه يا فندم . ٥٥
 غيوت : نعم .
 حسين : طلع مزيف !
 غيوت : وده غلب ليه ده ؟
 تحسين : يوم ما اتولدت أنا يا أفندم ، يوم ما اتولدت تقوم زلزلة
 فى البلد . . زلزلة .
 غيوت : يا هاى !
 تحسين : اتصور حضرتك ، واحد مدكديل من بطن أمه ، ولد آية
 بتنعط من الشباك ، والجيران ييصوصوا على السلام ، والسقف
 نازل يكر ، على دماغ أوى ، وهى بيدها تنفد بعمرها
 وتختفى . ويدال ما يدعوكنى بالماورد ويلغوفنى فى الحرير ،
 يطلعنى رجال المطافى موكل مضر من تحت الأتقاضى تنه
 غيوت . . يا مغيب . يارب . . دى أفظم ولادة سمعت بيها .

تحسين : وتقول لى بعد كده حظ يا فندم ٢ . . بالك لو اندلق جردل
 ١ فيه وسخه فى بولاق . .

خيرت : نعم ؟

تحسين : تنزل على دماغى وأنا فى شبرا .

خيرت : للدرجة دى ؟

تحسين : قسمنى يا حضرة . المصايب تدور على بكل اشتياق زى
 العاشق الملهلِب ما يدور على حبيبته . عيى دى
 شايف الفتحة المعوجة دى إيه . أصلها تعويره .

خيرت : من إيه دى ؟

تحسين : طالين مخزنجى فى السكة الحديد ، قدّمت ، وقيلت .

خيرت : كويس .

تحسين : تم الإجراءات كلها ، ولا يقفش التعيين إلا على الكشف
 النظرى ، وأنا أصبح ما فى عيى . . فيهاش عطله دى ؟

خيرت : أبداً .

تحسين : خدت بعضى بكل اطمئنان ورايح لحكيم المصلحة يكشف
 على نظرى ويأشر لى على التعيين .

خيرت : عظيم !

تحسين : ماشى فى الشارع ، ولد صغير ماسك نيلته يَنْشَنُّ على
 عصفوره فوق الشجرة — خد بال حضرتك — أنا ماشى تحت
 فى الشارع ، والعصفور فوق فى الشجرة .

خيروت : أيوه ، أيوه .
 تحسين : خَبَطَ النَبْلَةَ .
 خيروت : جَتَّ في العصفور ؟
 تحسين : لا ، جَتَّ في عيني أنا .
 خيروت : إزاي ؟
 تحسين : ماهه ازاي ؟ . . الحصوية بدال ما تطلع لفوق ، تنزل
 لتحت . . وبدال ما تندب في دماغ العصفور ، تندب
 في عيني أنا . . وبدال ما استليم وظيفة في السكة
 الحديد ، استلمت سرير في القصر العيني .

ورقة أخرى يلور المشهد حول مظهر تحسين المزرى :

بيوى : (داخلا) خدّ (يناوله ورقة) اقمدي بيّ بيضها بخط
 كويس ، أنا قد حَتَّ فكري وحررتها لوحدي . هو أنا محتاج
 لسكرتير ؟ أنا غير شي بس قيلة فسفا . (ينظر إلى تحسين)
 وده ايه ده رانخر ؟
 خيروت : ده يا سعادة الباشا . . .
 تحسين : « دولاب » من كتب العلم ياسعادة الباشا .
 بيوى : إيه . . دولاب ؟
 تحسين : كسر الزمان قزازه ، وحطم الدهر أدراجه .
 بيوى : أنا موش فاهم بتقول إيه .

تحسين : حلمك يا سعادة الباشا ، حاتفهم . . آخر الجملة جئى

(مسترسلا) ولكن بالرغم من منظره المحطم البالى ، فهو

زاخر بالمجلدات ، عامر بالمؤلفات .

بيوى : ولا عارف بتقول ليه . . وبعدين ؟

تحسين : وبعدين يا سعادة الباشا ، لا تنظروا إلى خشب الدولاب ،

ولا إلى هدم الدولاب ، بل قدروا يا سعادة الباشا ما هو

مرصوص على رقوط هذا الدولاب .

بيوى : الحكاية دى كلها ما فتهمشتش منها غير دولاب ، أنا

بأسأل أنت ليه ؟

تحسين : أظن بعد كله يا سعادة الباشا . .

غيرت : (همساً على حدة) دولاب ليه أنت راخر ؟

تحسين : تشبيه شعرى . . ليه . . بطال ؟

غيرت : ده بيتى يا سعادة الباشا المدرس الى طلبته سعادتك .

بيوى : مدرس . . داهو ؟

تحسين : أيوه يا سعادة الباشا ، دا هو !

بيوى : لىزاي ده ؟

تحسين : كله يافتندم ، الى حصل .

بيوى : الشكل ده شكل مدرس ؟ . . ده أراجوز موش نضيف

حتى . . فين هو التدريس الى باين على وشه ؟

تحسين : التدريس يا سعادة الباشا ما يقاش على الرش ، التدريس هنا جوه المخ .

غيرت : هو راجل منكسر يا سعادة الباشا ، وعلى شيء برضه .
بيوى : بس منظره .

غيرت : صحيح . من جهة أنا برضه (إلى تحسين) أنت موش ممكن يعنى (مشيراً إلى استبدال ملابس) .

تحسين : ممكن يا أخى . . كل شيء ممكن . أنا عشان كده قدّمت وقلت ما تبصّوش لعدم الدولار ، بصّورلرغوف الدولار .
بيوى : اسمك إيه ؟

تحسين : اسمى تحسين .

بيوى : هاه . . .

تحسين : تحسين يا فتندم .

بيوى : اسمك ، اسمك .

تحسين : تحسين يا فتندم . . تحسين . . اسمى تحسين :

بيوى : تحسين ؟ . . يا نهار أسود ! . . أنت تحسين . . تحسين أنت ! ؟

تحسين : لإيه . على كل حال ، أنا شخصياً موش موافق على التسمية دى يا سعادة الباشا ، كل الأبهات بتغلط .

بيوى : أنا لما أحب أسميك صحيح ، وأكون صادق ، تعرف أسميك لإيه ؟

تحسين : ليوه ياسعادة الباشا .

بيوى : أسميك تزفيت ، أسميك توحيل .

تحسين : سعادتك حر . أنا موش شايف أهمية للتسمية في موضوعنا

ده أبداً . ومع ذلك ، شفت ايه صدق في الدنيا دى علشان

سعادتك تحتج على اسمى أنا بس . الأسمى كلها كذب

في كذب . أنا شخصياً أعرف واحدة اسمها « قمر » ،

جارية سوده . شارع الفجالة ما فيهش عود فجل واحد ، ومع

ذلك شارع الفجالة . تحسين لما معنى على الأقل . . صحيح

الحسن فيها مش منطيق بالكلية ، لكن أهو والسلام . .

أب ييحب ابنه ، إنما تزفيت وتوحيل (٢٧) . . .

ويلاحظ في مجتمع الباشا ، أن المظاهر تتحكم في كل شيء ، ولا أهمية هناك
للقيم الأصيلة والعدل والمهوبة . إن ما يهم هو المظهر ، وليس الإنسان . والعالم
ملك لأتاس من أمثال الباشا . وتأق شخصية بيوى باشا ، الذى نشأ في أسرة
وضيعة ، وكوّن ثروته بأساليب انتهازية ، مرسومة بصدق يمكن معه فضح هذا
النرى المُحدث تماماً :

بيوى : ليوه أنا برضه شخصية موش بسيطة في البلد . النهارده على

فكره ، جاني مندوب خصوصى من إدارة قاموس « دايرة

معارف الأبطال العصاميين في القرن العشرين » ، يطلب منى

بيان تفصيلي عن تاريخ حياتى .

نجيرت : ايوه أنا افكر أنهم أصلوا جزئين من قاموسهم ده .

بيوى : ايوه ، وحايصلرونى أنا فى الجزء الثالث .

نجيرت : بلا صفورى باشا . على كده اسم سعادتك حيند رج

فى حرف - اليه لام ، بين بلا وبلص ويلموص وبلاص .

بيوى : هى محلها وحش صحيح ، لكن اسمى كده . على فكرة

انقش فى الكلمتين دول (يمليه) بيوى عبد الحق خليفة جاد

الحوت البلاصفورى . ولد سنة ١٨٨٠ .

نجيرت : ولد سنة ١٨٨٠ وتوفى سنة . . .

بيوى : توفى ليه يا بارد ؟

نجيرت : عدم المؤاخذه يا سعادة الباشا ، أصل تواريخ الحياة

فورمتها كده (٢٨) .

ويركر الفصل الثانى الأضواء على التحول الذى يطرأ على حظ تحمين ، إذ يعثر على وظيفة فى منزل الباشا . لكنه يطرّد بعد أن مرّ بتجارب أليمة عديدة . وبينما هو على وشك الخروج من المنزل ، يلمحه مخبر شامى (بشارة واكيم) مكلف بحراسة سلطان أفغانستان . ويلاحظ فاتن - الذى يشرف على إجراءات زيارة السلطان لبيت الباشا - إن تحمين يشبه السلطان تماماً، لهذا يمنحه فاتن أجراً ضخماً ويطلب منه أن يتقمص شخصية السلطان ، لينقذه من أى خطر قد تتعرض له حياته . لكن حياة البلخ والترف - التى يعيشها تحمين كسلطان - لا تغير من

سلوكه العاى المتبسط. فهو يستقبل الخدم حافياً، ويسلك أسنانه بمدية أمام الناس، ويهبط من عربته فى أثناء سير الموكب لشراء قرطاس من القرمس. ويشير مسلكه فى المؤتمر الصحفى غضب فائق، فيتشاجران. ويأمر فائق الحراس بإطلاق النار عليه. ولا يتخذ تحسين سوى وصول أحد الزوار فجأة. وينتهى هذا الفصل بنبذة أليمة، إذ يرغم تحسين على التوجه إلى النافذة حيث يحبى الجماهير، ويضربه فائق من الخلف.

ويربط الفصل الثالث - ربطاً غير متقن - جميع الأحداث المفككة للقصة. ويطلب من تحسين - الذى بدأ متوتر الأعصاب - حضور حفل استقبال بمنزل بيوى باشا، حيث يفلت من الموت بأعجوبة. ويقع فى حب فتاة كانت تلميذته يوماً ما، هى ابنة بيوى باشا. لكن فائق يفصح أمره أمام الجميع. ويكاد يقتل تحسين بيد الباشا، عندما يكشف أنه يريد أن يتزوج ابنته. ولا ينقذه إلا وصول برقية عاجلة من السلطان الحقيقى، يشكره فيه لأنه حل مكانه، ويعرض عليه وظيفة فى البلاط ومبلغاً كبيراً من المال. . . عندئذ تتحول صيحات بيوى إلى ابتسامات ويفتح ذراعيه ليضم زوج ابنته المقبل وتنتهى المسرحية.

ولا تخلو هذه النهاية السعيدة أيضاً من تهكم. فقد اتضح أن المال وإلحاح الدعامة التى تنهض عليها القيم والمظاهر الزائفة - هما أساس المجتمع. إن تحسين يفوز بالمال والمنصب فى نهاية المسرحية، وهما وحدهما اللذان سيجعلان منه إنساناً مقبولاً من المجتمع. ومن ثم فإن قيم المجتمع، وليست قيم البطل، هى التى تنصهر وتسد فى النهاية. وهذه التهمة يكفر عنها إيمان طفيف بالحب. ذلك أن ابنة الباشا ترضى بتحسين كما هو، وتظل تحبه، حتى بعد أن تكشف أنه مجرد مدرس فقير. ومع ذلك لا تحتل هذه العلاقة الغرامية سوى حيز صغير من المسرحية حتى تكاد تفقد أهميتها داخل مغزاها العام.

ولقد أحب الجمهور « قسقى » ، كما أطرى النقاد واقعيتهما ونكاتها الفكاهة المرحية ، وقد وصِفَ الحوار بأنه مضحك للغاية « حتى إنه لم يدع للمتفرج لحظة واحدة يستريح فيها من الضحك المتصل » (٢٩) . ولم يكن الحوار مضحكاً فقط ، بل كان كما قال عنه ناقد آخر : « فقد لاحظنا أن كل لفظ يحمل معنى ومعزى ، وكل حادثة تطوى عبراً وعظمة ، فإذا نريد من التمثيل الكوميدي أكثر من هذا ؟ وأن روايات الريحاني - في الواقع - تُعدّ من الروايات العالمية ، الروايات الشعبية الثقافية التي تنشر الثقافة بين الشعب بلغة الشعب » (٣٠) .

وعقب انتهاء عرض « قسقى » ، مثلت مسرحية جديدة بعنوان « منسوب فوق العادة » ، لنفس الكاتبين . وبرغم أن النص لا يعيننا ، فقد وصفه أحد النقاد بأنه كوميديا مواقف وشخصيات مغلوطة . وتتناول حبكةها قصة كاتب فقير متعطل (الريحاني) ، يوافق على تنفيذ حكم صدر بسجن صديقه ، نيابة عنه . ويترتب على ذلك تعقيدات كوميديّة ، عندما يستخدم الكاتب اسم صديقه لتحقيق مشروعاته الخاصة . وكما حدث لمسرحية « قسقى » ، فقد أثنى عليها النقاد عاطر الثناء لنكاتها وحوارها الذكي . وقد ذهب أحد النقاد إلى حد القول بأن براعة الريحاني

(٢٩) « المسرح والسينما » ، مجلة الاثنين ، عدد ٣٠ (نوفمبر ١٩٣٦) ،

ص ٢٦ .

(٣٠) « الأستاذ نجيب الريحاني يقدم قسقى على مسرح ريس » ، مجلة الصباح

عدد ٥٣١ ، (٢٨ نوفمبر ١٩٣٦) .

في إدارة الحوار هو ما جعله يتفوق على سائر الكتاب . إلا أنه أخذ عليه استخدامه لأساليب بدئية . وقد استحق أداء الريحاني خاصة كل التقدير ، لأنه أداء « طبيعي » .
 وحذير بالذكر أن كل من شاهده على المسرح ، لاحظ أن تمثله « يقترب من الطبيعة » (٣١) .

وقد أثنى نقاد آخرون على الريحاني من أجل اللون المحلى الصادق الذي انفردت به مسرحياته ، وسمات شخصياته الواقعية (٣٢) . كذلك امتدحت كل المقالات النقدية الريحاني الممثل ، كما امتلحت المسرحية . حتى صحيفة « المنبر » — التي كانت قد هاجمته بقوة في أوائل العشرينات — عادت فلقبته « أستاذ الكوميديا في مصر » (٣٣) .

وقد كان لنجاح هذه المسرحيات أبلغ الأثر في رفع الروح المعنوية للريحاني ، مما جعله يقرر أن يستضيف جمهوره لمشاهدة استعراض تمتع حول شخصية « كشكش بك » المحبوبة . وهذا الاستعراض بعنوان « الدنيا على كف عفريت » ، وهو عبارة عن كوميديا موسيقية كاملة ، مكتوبة على طريقة استعراضات العشرينات ، وفيها يطرق الريحاني موضوع المال من جديد . ولا كان الاستعراض يعتمد على شخصية كشكش بك ، ويتضمن العرض التقليدي للنماذج الريفية ، فإنه — وإن بدا في ظاهره مجرد إحياء لمثل هذه الاستعراضات القديمة — كان أبعد من ذلك بكثير . فبجته ليست مفككة شأن الاستعراضات الأولى . وهو يتألف من ثلاثة فصول

(٣١) « فرقة نجيب الريحاني تقدم متوب فوق العادة » مجلة الصباح (٢٢ يناير

١٩٣٧) .

(٣٢) « الإقبال على الريحاني » ، مجلة المرونة (١٠ فبراير ١٩٣٧) .

(٣٣) « تحت سائر الفن » ، صحيفة « المنبر » (٣٠ أبريل ١٩٣٧) .

نجيب الريحاني

متراپطة ، وكل فصل يؤدي منطقياً إلى التالى . ونجد بدلا من الأنماط المزلية ، شخصيات واقعية متناسقة من الريف . ورى « كشكش بك » مثلا ، عمدة متأملا (وينال في نفس الوقت نصيبه من اللذات) يمثل لسان حال الريحاني في شئون الحياة . وقد شنّ الريحاني في هذا الاستعراض واحدة من أعنف حملاته على المال . وهاجم - بالإضافة إلى ذلك - نظام العدالة في المحاكم الريفية المسماة « محاكم الخط » . وكانت جلسات هذه المحاكم (التي أُلغيت منذ ذلك الحين) تقام عادة في بيت العمدة ، برئاسة العمدة نفسه ، ويشترك معه اثنان من أعيان القرية الذين فسد ذممهم سعيًا وراء مصالحهم الشخصية .

وتوضح الفكرة الأساسية للممرجة كيف أن المال - وهو مصدر جميع الشرور في المجتمع - مسئول عن انحراف العدالة . وفي نهاية الفصل الأول يدل كشكش بمونولوج رئيسي يبين تأثير المال . ويكشف نفس الفصل عن فساد القضاء . ويحد الجميع - ما عدا كشكش - مشقة في الإفلات من إغراء الرشوة . فيقف كشكش بمفرده على المسرح ، وتُعتَم الأضواء ، ويسمع من بعيد عزف على « الناي » يختلط بضوضاء القرية . ويرتشف كشكش قهوته ، ويدخن الشيثة وهو « مستغرق في تأملاته » . وعندئذ يتاجى نفسه في هذا المونولوج ، الذي لا يستطيع أن يدل به سوى كشكش ، وقد غلبه إحساس بالمرارة :

كشكش : الفلوس حايخلو الناس يأكلوا بعضهم كله ليه ؟ ..
الكلمة الطيبة ما بقتش تطلع إلا بالفلوس ، الأب ينكر ابنه قدام
الفلوس ، والابن بيع أبوه بالفلوس ، والى يحب بالفلوس ، والى

يكوه بالفلوس: «الى يصحك لك بالفلوس ، والى يعيط لك بالفلوس .. الواحد ما هوش عارف يقول إيه .. يارب اكفيننا شر الفلوس»^(٢٤).

وقد ظفرت هذه المسرحية بثناء النقاد ، لا سيما لحوارها المسل . وما كتبه أحدهم في هذا الصدد: «بقى أن نقول إن الرواية نفسها ظريفة وإن واقعها مسلية لكن الحوار فيها أجمل وأظرف بكثير . ومن عادة المؤلفين (نجيب الريحاني وبديع خيرى) أن يعنيا بالحوار أعظم عناية ، وأن يصنعا الجمل صناعة ، وكأنما ينتحناها تحتاً . والمتفرج حين يصفى لحوارهما ، لا يشك في أن الطيبة ليس فيها مثل هذا الحوار الجميل ، لكنه يؤخذ به ، ويعجب بذلك الفن الرائع الذى يتطلع إليه من ثنايا هذه السطور السحرية . وإذن فكل بضاعة المؤلفين هذا الحوار الساحر ، وهى بضاعة يمتازان بها عن سواهما من المؤلفين ، أو قل المصريين الذين يمصرون الروايات»^(٢٥).

. وبانتهاء عرض « الدنيا على كف عفريت » ، انتهى موسم ٣٦ - ١٩٣٧ . الذى كان من أنجح المواسم التى قدمها الريحاني ، ونال عنه الريحاني تقدير الجمهور

(٢٤) « الدنيا على كف عفريت » ، مخطوطة مائة من بديع الريحاني .

(٢٥) « الأستاذ نجيب الريحاني يقدم الدنيا على كف عفريت » مجلة الصباح

(٢٢ أبريل ١٩٣٧) .

والنقاد كفتان موهوب . وفي عام ١٩٣٧ أيضاً ، انتهى الريحاني من كتابة مذكراته . وكان قد بدأ نشرها سلسلة بمجلة «الاثنين» منذ عام ١٩٣٦ . لذلك يتعين على الباحث أن يعيد كتابة السنوات الأخيرة من حياة الريحاني بالرجوع إلى الصحف والمجلات وروايات معاصريه فقط ، بالإضافة إلى مسرحياته .

وفي الموسم التالي ٣٧ - ١٩٣٨ ، عاد الريحاني إلى السينما . وكان يكره هذا الفن ، لكنه كان يرى فيه غولاً يجب اللحاق به . ومن ثم : كان عليه أن يواجه تحدّي العمل في مجال آخر . وقد أثبت فيلمه الأسبق أنه يمثل عادى ^(٣٦) . ولم يكن يريد أن يقال عنه إنه فشل كممثل سينائي . هذا ما يقصه علينا في مذكراته بخصوص الفيلم الذي كان سيصوره عام ١٩٣٦ في ستوديو مصر ^(٣٧) .

ويعتمد «سيناريو» فيلم «سلامة في خير» - الذي تعاون مع بديع خيري في كتابته - على مسرحية «قسمتي» . وقد ترك الخرج للريحاني مطلق الحرية في أثناء التصوير ، حتى يرضى عن الفيلم . ولا شك في أن هذا الفيلم يعد من أحسن أفلام الريحاني ، إن لم يكن أحسنها جميعاً . ويرجع ذلك إلى مهارة اقتباس القصة للشاشة ، وإلى ارتفاع مستوى الإخراج . وقد أدى معظم أدواره نفس الفنانين الذين مثلوا القصة على المسرح ، كما أجاد الريحاني تمثيل دور الكاتب البسيط ، الذي اختير بديلاً للسلطان . وبالفيلم مواقف عديدة تشهد بتفوق أدائه الكوميدي الواقعي . عندما يمضي مثلاً إلى حفل استقبال فخم أقيم لتكريمه ، فإنه يعرج

(٣٦) يقول الريحاني في مذكراته لهذا الصدد ، إن الفيلم السابق «سلامة عاوز يجوز» الذي أنتج عام ١٩٣٤ كان فشلاً قنانياً ، حتى إنه كان يود أن يضرب الريحاني لو كان هو مخرجاً !

(٣٧) المرجع السابق .

في أثناء نزوله على السلم الطويل، وهو في طريقه إلى الضيوف الذين ينتظرونه للاحتفال به، وتبين أن حذاءه الحديد يؤلم قدمه! وقد صرح معاصروه - الذين عملوا معه في الفيلم - أن الريخاني لبس بالفعل حذاء ضيقاً لكي يبدو المشهد واقعياً. وفي مشهد آخر، يرتدى فيه العمامة الهندية - التي يتخذها السلطان غطاء لرأسه - نلاحظ أن الريخاني يضبطها فوق رأسه كما لو كانت طريشاً. وهو الغطاء الذي تعود أن يغطي به رأسه في حياته اليومية. وتصور هذه التفاصيل، التي تنطوي على أهمية بالغة رغم تفاهتها، روح الفكاهة الواقعية التي يتميز بها أداؤه.

وفي أثناء تصوير فيلم «سلامة في خير» - الذي فرغ من تمثيله في نوفمبر ١٩٣٧ - كان يعمل بأحد المسارح الصيفية بالإسكندرية^(٣٨). وعندما حان موعد افتتاح موسم ٣٧ - ١٩٣٨ بمسرحه، لم يكن لديه مسرحية جديدة ليقدمها، فاضطر إلى تقديم «قسمي» في الافتتاح، وقد ظل المسرح طوال عرضها كامل العدد^(٣٩). وأخيراً مثل الريخاني في ٦ يناير ١٩٣٨، واحدة من أكثر كوميدياته شعبية هي «لو كنت حليوه»^(٤٠)، التي تعتمد في موضوعها على كوميديا فرنسية بعنوان

«بيشون» *Bichon*، ألحان لوتراز *Jean Letraz*.

ويعرّى لنا الريخاني - في هذه الكوميديا - بيت «برجوازي» آخر محدث نعمة عادى. وينصب الساتير هنا على موظف مهم (وهو يشغل أيضاً مقاليد أدوات صحية)، يكون موضع ثقة إدارة الأوقاف. والريخاني يفضح انحراف

(٣٨) «موسم الريخاني»، مجلة الاثنين (٦ أبريل ١٩٣٧).

(٣٩) «الأستاذ نجيب الريخاني يقدم قسمي على مسرح الريخاني»، مجلة الصباح

(٢٨ نوفمبر ١٩٣٦)، وال الاثنين (نوفمبر ١٩٣٦).

(٤٠) «الأهرام»، (٦ نوفمبر ١٩٣٨).

هذا الموظف ليعرَى نظام الوقف . وهو يبرهن في المسرحية على أن إدارة الوقف وتوزيع إيراداته ، كانت تم بطريقة مريبة . ويستند تقده - برغم خفته ودعاباته - إلى مبررات قوية . وكان الوقف قد تعرض لعدة حملات أدت إلى حله بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ .

وتعد هذه المسرحية مساهمة ممتعة في تصوير شخصية الإنسان الصغير « شحاته » الهندى ، كاتب الحسابات . إنه رجل عاطفى ، يحرّر مقالات في الحب ، ويحب ابنة رئيسه حباً أفلاطونياً ، فتتخذ وسيلة لتحقيق مآربها . إلا أنها تقدر طبيته في نهاية المسرحية ، وتقرر الزواج منه . وقبل أن تتخذ هذه الخطوة ، يطرق الحظ باب شحاته في صورة تذكرة يا نصيب ، وبذلك يرضى عنه أبوها الجشع . وعندما يأتى شحاته لأول مرة ليعمل في الوظيفة المشار إليها ، نراه في صورة إنسان بسيط أمين وساذج . وسرعان ما يكشف انحراف رئيسه ، ناظر الوقف . إلا أنه في سبيل المحافظة على وظيفته ، يتخلّى عن مثله ، ويتعلّم حيل رئيسه حتى الإجادة ، بل يتفوق عليه في لعبته الخاصة . وفي مشهد لا مع ، ينتظر شحاته ورئيسه زيارة إحدى مستحقات الوقف ، التى تستعين بخير لمراجعة الحسابات ، حين تشك في ذمة الناظر . ويحرص شحاته على تغطية جميع سرقات رئيسه ، بإدراجها في سجلات نفقات العزبة ضمن بند « مصروفات » . وتم هذه العملية بدهاء وبراعة يعجز الناظر نفسه عن فهمها :

عبد الحفيظ : ما هو الذى أنا حامل همّه ، الاصطلاحات المعقّرة

اللى أنت كاتبها ولا نيش فاهم لما معنى .

شحاته : إزاي يا سعادة اليه إزاي ؟ . كل شىء عندنا له موش

معنى واحد ، ستين معنى .

عبد الحفيظ : عندك مثلاً مقيد حضرتك في دفتر اليومية ١٨ جنيه ،
وجنبهم لمشتري شيء ، وتحتهم عدل تسعة جنيه
لمشتري شيء لزوم الشيء . ويضعهم إليه من كدة ؟ .
شحاته : إيوة ، قلتلتي . يتفهم يا سعادة اليه عندنا إحنا يا راسخين
في الأبرار ، إن التمتنا شرحه دول . تمن وصكى وكونياك
للإرد غانة إياها ، اللي اتعجبت في العزة ليلة شم
النسيم .

عبد الحفيظ : هيه . طيب والشيء لزوم الشيء .
شحاته : مزات يا سعادة اليه . مزات لزوم الخمر .
عبد الحفيظ : أعوذ بالله . وقد أم الخير تقسمهم لزاى ؟
شحاته : الترتيب معمول يا سعادة اليه . نازلين في دفتر الأستاذ
المبلغين في نفس التاريخ ، ومذكور بيان عنهم بأن ١٨
جنيه تمن شيء ، وهو موتوسيكل حدية للمهندس نظير
إنجاز مصاريف الأعبادية .

عبد الحفيظ : يا مغيث يارب . طيب والشيء لزوم الشيء ؟
شحاته : بترين لزوم الموتوسيكل . والموتوسيكل جيمشي بايه ؟ .
بمية فاصوليا ؟ (٤١)

وعندما يصل الخير — كاتب قبلى آخر يدعى « غبريال » — ليقوم بمراجعة
الحسابات ، يرشوه شحاته لكي يتفاضى عن تلاعبه :

(٤١) « لو كنت خليو » ، مخلوطه نعلنة من المرحوم بدیع خیری .

- غبريال : شايف مخلوقات فى الدنيا زى قِلتهم
 شحاته : ايوة ، يا كَلُّوا بَكَلَّاش .
 غبريال : ناس كماله عدد .
 شحاته : لا ، وفكرينأ .. احنا حمير !
 غبريال : واحنا اللي راكبنهم (ضحكك) بَقِ يا حضرة الباشكاتب
 احنا دلوقت ما حدش ويأنا ، الميزانية اللي أنت
 مشبكها دى سايحة شويه .
 شحاته : ايه ؟ .. أنت شايف كده يعنى ؟ .. شيجاره (يعطيه)
 غبريال : عندك مثلاً ، بند نعمة اتنين ملعبك قوى قوى قوى .
 شحاته : ايه ؟ .. اتفضل ولع .
 غبريال : حَفِظْتْ (يقرأ) سترن جنيتها مضريراً تَمَن ساعة
 ميكانيكية بجرس كهربائى لزوم المواشى . بَقِ بدمتك ده
 اسمه كلام ده يا حضرة الباشكاتب ؟ .. وتجيرو بستين
 جنيه ساعة للمواشى ، ليه ؟ .. يعملوا بيها إيه دول ؟
 شحاته : للمواعيد يا حضرة الباشكاتب للمواعيد . . المواشى فى
 العزبة بيد قُلْهُمْ جرس الصبح الساعة سبعة ونص بالدقيقة
 غبريال : وبالدقيقة ليه ؟ .. ويسند قَلْهم جرس ليه ؟ .. هم
 رايعين المدرسة ؟ .. اقولك الحق ؟ .. كتيرة شوية . .
 شحاته : هى كتيرة كتيرة ، لكن احنا فى العزبة محبكين للنظام
 قوى . . العلكيتى بمواعيد ، اليطار بمواعيد ، ومع ذلك

تتدأى روضه .

غبريال : أنا ما بقولش حاجة .

شحاته : الحصان من دنى لا يتغذى يوم الساعة اتنين ويوم الساعة أربعة ، معدته تتلّف .

غبريال : معقولة ، معقولة . . بتحافظوا على صحة الخيل . .

كتر خيركم .. ننتقل لبند تانى . (يقرأ) فقط وقدره مائتان وخمسون قنطاراً من القطن محصول عزبة المدارة البالغ مساحتها ٩٧٢ فدان ، ... ياخبر منيل ، ٩٧٢ فدان بيرمؤكلهم ٢٥٠ قنطار ١٩ ليه ؟ . . الفدان عالحساب ده يرمى ليه ؟ . . ستى قطن ؟ . لا ، لا ، لا ، لا

شحاته : ايوه دى عوجة شوية ، معاك حق . طيب تسمع لى دقيقة واحدة .

غبريال : ما هو ما كملناش . . .

شحاته : قبل ما نكمل ، علشان ما نفتش فى البنود الجاية .

غبريال : (وحده يتصفح ويقرأ) لا لا لا ، ده مستحيل .. زمالة ، منول أبو الزمالة ، رابطة ، مدعوقه الرابطة .

شحاته : (داخلا فى يده ورقة من ذات العشرة جنييهات) بس هانت يا حضرة الباشكاتب .

غبريال : تعالى هنا ، ايه البلاى المشكلّة دى ؟ . . تعالى أنا بالعربى القصيح . . .

- شحاته : لا عربى ، ولا روى ، بقى (يلوح له باللوقة) .
- غبريال : (مأخوذاً بحلاوة منظرها) إيه .. كام ؟
- شحاته : (إشارة بأصابعه العشرة وبأن خمسة له وخمسة لغبريال)
- غبريال : (يتناول القلم بسرعة ثم يمضى بالتصديق وهو يقول)
إيه . هات . (يريد أن يطلبها ماداً يده) ناولنى ناول .
- شحاته : (مشيراً بأن تبقى معه) لما نفكها أصلها ورقة صحيحة ..
- غبريال : معاى فكة ، هات .
- شحاته : طب ما تناولى الفكة الأول .
- غبريال : أما غريبة . إيه .. مستخوننى ؟
- شحاته : لا ، بس أصول المهنة .
- غبريال : ده شىء يبحر دمنى .
- شحاته : إيه ، الزمالة . . .
- غبريال : (الرابطة . . . عدهم (٤٢))
- وقد جاء فى إحدى المقالات النقدية : « أن المتفرج كان يشعر فى وجود شحاته أفندى - الكاتب البائس - أنه أمام شخصية يراها كل يوم » (٤٣) .
- ويمكن الحكم على مكانة الريحاني الرفيعة كفنان فى أواخر الثلاثينات ، إذا علمنا أنه كثيراً ما كان يندعى للتمثيل فى البلاط . وكانت أول مرة له - كما نعلم -
-
- (٤٢) المرجع السابق .
- (٤٣) « فرقة الريحاني تقدم : لو كنت حليو » ، مجلة الاثنين (٢١ فبراير ١٩٣٨) .

في فبراير من نفس العام ، عندما دُعِيَ لتقديم عرض في مناسبة عيد ميلاد الملك فاروق^(٤٤) . وقد أشارت الصحافة الفنية إلى هذا الحدث ، باعتباره أول مرة ينال فيها فنان مصري مثل هذا الشرف !^(٤٥) .

وفي أبريل ١٩٣٨ ، كتب الريحاني وخيري مسرحية جديدة بعنوان « الستات ما يعرفوش يكذبوا »^(٤٦) . وهي كوميديا خفيفة ، تعتمد على مواقف وشخصيات مغلوطة ، وأحداثها مقتبسة من كوميديا فرنسية معاصرة اسمها « حيبي » Mon Bébé . وتقول فكرتها الأساسية إن النساء كاذبات بالفطرة !

بهذه المسرحية الخفيفة ، التقط الريحاني أنفاسه قبل أن يحمل في ساتيرته التالية : « استنى بخنك » ، التي أخرجها في نوفمبر ١٩٣٨^(٤٧) . هنا يحول دقة الهجوم إلى السياسة الداخلية والمعاملات التجارية المشبوهة ، في مجالات الصناعة والتجارة النامية . ومعالجة الريحاني للساتير تم — كالعادة — عن طريق شخصية باشا . وإذا قارنًا هذه المسرحية بالأصل الفرنسي « عشيق مدام فيدال » L'Amant de Mme. Vidal ، تأليف « لوي فرني » Lu Verneuil — الذي استمد منه الريحاني حبكة مسرحيته — فسوف ننتين إلى أي مدى . يسيطر الساتير الاجتماعي في مسرح الريحاني ، مما يجعل اقتباسه مختلفًا تمامًا عن الأصل الفرنسي . ففي مسرحية « فرنو » — وهي « كوميديا عاطفية » Comédie de sentiment — نلاحظ أن لموضوع الحب أهمية قصوى في المسرحية ، إذ تتوهم مدام فيدال أن

(٤٤) والريحاني على مسرح السراي العامرة ، مجلة الاثنين (٢١ فبراير ١٩٣٨) .

(٤٥) الصباح ، (١٨ فبراير ١٩٣٨) .

(٤٦) « الأهرام » ، (١ مايو ١٩٣٨) .

(٤٧) « الأهرام » ، (١٣ ديسمبر ١٩٣٨) .

زوجها غير وفي . ولكي تثير غيرته ، تستأجر شاباً - في مقابل مبلغ كبير - لتتظاهر أمام الناس بأنه عشيقها . وكان من الصير أن يستمر هذا الوضع ، ذلك أن التظاهر بالحب يتقلب إلى حب حقيقى . فتعشق مدام فيدال هذا الشاب وتصبح خليلته . وفي نهاية المسرحية تكتشف أن خيانة زوجها مثل سحر عشيقها . . كلاهما من نسج خيالها !

وفي مسرحية « فرنى » ، تُسلط الأضواء على شخصية مدام فيدال ، ويأتى دور العاشق في المرتبة الثانية بعدها ، ولا أهمية مطلقاً لدور الزوج ، الذى يظهر لفترة قصيرة في نهاية الفصل الثالث . ومن ثم يتضح لنا الفارق الهائل بين « تيسير » العاشق في مسرحية الريمانى - و« فيليب » ، العاشق في مسرحية « فرنى » . ذلك أن « فيليب » - وهو رجل وحليوه - صغير السن - يقبل القيام بهذه المهمة بسبب حاجته للمال اللازم لزواجه . . وهو لفقره يقرض ، حتى على أجره ! . . أما « تيسير » فهو فقير ، سيئ الحظ ، وحيد ، ولكنه أبى لا يقبل أداء هذه المهمة - مهمة العاشق - إلا بعد تردد شديد ، عندما يرح به الإفلاس والجوع . و« تيسير » - بالإضافة إلى ذلك - إنسان طيب وقاضل ومثالى ، ولهذا يبدو مشتمراً أمام هذا الوضع . وظل علاقته بـ زوجة الباشا بريئة ، مُنزهة عن الهوى ، أى علاقة شريفة بين أجبر ومخدومه . وبينما يؤدي « فيليب » دوره راضياً ، نعلم أن تيسير يؤديه باشمئزاز ، كأنه يشعر بمهانة موقفه كرجل شرق الطباع . وعندما تتحسن أحواله ، يطلب من زوجه الباشا إعفائه من العمل لديها ، فترفض برغم الدموع التى يلرفقها بسبب موقفه العاجز . ولحسن الحظ ، يُقدَّر له أن يتفاد بالمصادفة حياة سياسى كبير ، فيتشله الأخير من بيت الباشا ، ويسند إليه مهمة إدارة أعماله . أما « بهجت » باشا فهو على تيسير أهمية في المسرحية . وبينما تغلب الرقة على نظيره

الفرنسي ، نراه هو هدفًا للسخرية في نص الريحاني ، فهو غير متعلم ، أحمق ، يمتلك من المال أكثر مما يستطيع التصرف فيه ، وهو ينفق منه بإسراف على مشروعات لا جدوى منها ، وعلى انتخابات الأقاليم . ويهتم الفصل الأول - مثلاً - بتصوير شخصية الباشا المقبولة ، وفضح استغلاله للفلاحين الذين يزعمون أرضه . ويتضمن هذا الفصل أيضاً واحداً من أمتع مشاهد المسرحية التي يسخر فيها الريحاني من معالجة «الباشا» لشئون السياسة . ويجمع هذا المشهد بين سكرتير الباشا ومدير الحملة الانتخابية «بوشى» ، وهو أيضاً رجلى فاسد ، لكنه مرسوم في صورة فكاهية :

بوشى : آه يا سى حسن ، هَنَدِرْ يامى حسن ! (لناشد) لىزى

الصحة ؟ لىزى سعادة الباشا ؟

ناشد : بخير مِرْمَى .

بوشى : أحواله .. صحته .. أشيئته .. ؟

ناشد : عال ، عال هيه عملت ليه يا بوشى ؟

بوشى : كل خير . اطمئن ، الحِيتَ كايها ويانا . أنا اللي تحت إيدى

دليوقت ٤٨ صوت .. انتخابات المَنَسَا على سعادة الباشا .

اسكت يا ناشد أفندى ! أمّا حصل امبارح حِتة فصل !

ناشد : فصل ايه ؟

بوشى : مش الأخصام شَيَّعولى ؟

ناشد : الأخصام ؟

بوشى : آه ، حشمت بك المِجْرِسى الى ييزاحم سعادة الباشا في

الدائرة بناعتنا . . ها تولى البوشى ، اند هولى البوشى . .
 راج البوشى .

فاشد : هاه ، وعمل ايه البوشى ؟
 بوشى : استقبالات إيه ، وملاطفات إيه ، وسجاير زَنُوبِيا إيه ،
 وقهوة بالماورْد إيه . . وأَيسَت يا بوشى ، ونوَرَت يا بوشى ،
 انت ظريف يا بوشى ، تَدَنَاش صوتك يا بوشى ؟ . .
 أقولك الحق ، عند دى اتخَدِت أنا بالغضب .

فاشد : إزاي ؟
 بوشى : إزاي ؟ . . يا خير أسود ! . . صرقى ، عايز يأخذ صرقى
 أنا ؟ . . أنا أدّى صرقى للهجرى ؟ . . وبهجت باشا
 مات . . بهجت باشا اندفن ؟

فاشد : طيب طيب ، بس بشوِش ، رفضت يعنى ؟
 بوشى : رفضت ؟ . . ده أنا رَدَحْتِلَه . عَمَلْتِلَه العشرة بقرش
 اندوَرَت من سَكَاَت ، ولا قيل ولا قال ، وشويه حَسِيَّت
 بحاجة بتخترِبِش فى إيلدى ، قمت منشور .
 فاشد : إيه ، عقربة ؟

بوشى : اللهم احفظنا . عقربة إيه يا ناشد أفندى ، ورقة من ذات
 الخمسة . . .

فاشد : جنيه ؟
 بوشى : هو فيه ورقة بخمسة صاغ ؟
 فاشد : هيه . أوى تكون . . . ؟

بوشى .. : فَشَسْ . اَنَا خَدَفْتُهَا عَلَى طُول ذِرَاعِي . اَنَا اَدَى صَوْتِي
لِلْهَجْرَمِي بِخَمْسَةِ جَنِيهِ ؟ .. لِيهِ اَتَجَنَّنْتُ ؟ .. اِلْحَنَا
نَعْرِفْ نَدَى اَصْوَاتِنَا لَمِنْ . لَمِنْ سَوْفَ يَمْلِيهِ عَلَيْنَا ضَمَائِرُنَا وَبَس ..
خَمْسَةَ جَنِيهِ ؟ !

ناشد : اَيُّوهُ صَحِيح .. خَمْسَةَ جَنِيهِ يَعْنِي لِيهِ ؟ !

بوشى : كَرُوْدِيَا . هُوَ حَدِّ يَعْرفُ قِيَمَةَ الْاَصْوَاتِ زِي سَعَادَةِ الْبَاشَا .

ناشد : آه طَبْعًا . اَنَا ضَرُورِي اَقُوْلُهُ عَالِحُ الْحَاكِيَةِ دِي .

بوشى : آه . الْقَهْوَةُ وَحَقٌّ مِنْ خَلْقِكَ ، جَابُوْهَا لِي بِالْمَاوَرُدِّ .

ناشد : لِيُّوهُ ، لِيُّوهُ . (٤٨)

وإلى جانب أهم العناصر الاجتماعية والسياسية الساتيرية في اقتباس الريحاني ،
توجد فكرة سائدة تقول : **إن القدر الأعلى يحكم حظوظ الإنسان** . وفي هذه
المسرحية ، يشير الريحاني — الذي كان يؤمن إيماناً عميقاً بتأثير الحظ — إلى وجود
تذبذب بتدوّل لهذه القوة في حياة كل فرد . هذه القوة تمثل التيمة الرئيسية
في اقتباسه . والحبكة الدرامية هنا مثل القدر تعمل في يسر وتحرك حظ تيسير وتغيره كما
تشاء . لكن الحظ مستبّد ، مثل البيئة المدمّرة التي نراها في عالم « الباشا »
المزيف . وليس تيسير سوى دمية تتحرك بعنف هزلي . وقبلما نجد عند الريحاني
هذا التناسب بين الموضوع والتكنيك . فتلقاته « الفارس » تنسجم مع تلقاته الحظ
في هذا التصوير الدرامي الرائع والعايس لقدريّة الريحاني .
وتعتمد مسرحية الريحاني التالية — وهي « **الدلوعة** » — على موضوع مقتبس

(٤٨) « استنى بختك » مخطوطة معارة من المرحوم يدبع خيرى .

عن كوميديا فرنسية بعنوان ، *La Petite Chocolatière* . وتسخر « الدلوحة » من فتاة غنية خليعة (ميمى شكيب) ، كما تصور فساد الجهاز البيروقراطى وتعت صغار الموظفين ..

وفى أثناء عرض المسرحية : مرض الريحانى مرضاً شديداً ، نقل على أثره إلى المستشفى لعلاج^(٤٩) . وبعد شفائه ، وقّع عقداً لتمثيل فيلم آخر يستوديو مصر عنوانه « ميمى عمر » . وظل يعمل بالفيلم خلال صيف ١٩٣٩ ، حتى انتهى من تصويره مع بداية الخريف^(٥٠) . ويقوم هذا الفيلم على حبكة بالغة التعقيد . . إلا أنه لا يخلو من عناصر جادة^(٥١) .

وعلى الرغم من انشغال الريحانى فى تصوير فيلم « ميمى عمر » ، فقد استطاع أن يشترك مع بديع خيرى فى كتابة مسرحية جديدة ، ليفتح بها موسم ٣٩ - ١٩٤٠ .

(٤٩) الصباح (مايو ١٩٣٩) .

(٥٠) « الريحانى يتحدث » ، مجلة الاثنين (١٦ أكتوبر ١٩٣٩) .

(٥١) قصة الفيلم عن موظف فقير اسمه « عمر » ، ورغم أنه متحلل فإنه شريف . يذهب « عمر » إلى القاهرة للبحث عن عمل . وهناك تنهه عصابة لصصوص بسرقة جوهرة ، ولا يفلح فى تبرة نفسه من التهمة ، فيضطر - فى النهاية - إلى العمل لحساب المصابة ، ويتحول إلى محتال ، ويصبح زعيم العصابة . ويبين الفيلم أن جشع وفساد المدينة الكبيرة مسئولان عن انحراف هذا الإنسان الفقير الطيب بفطرته . ويدور الحدث الرئيسى فى الجزء الأخير من الفيلم ، وموضوعه أسرة إقطاعية غنية يمضى أبناؤها سنوات طويلة بالخارج . ولوجود تشابه عجيب بينه وبين عمر ، تدبر خطة لكى يتقمص عمر شخصية الابن ، وبذلك يستطيع أن يحل مكانه فى الأسرة ويسود الابن الحقيقى فى اللحظة التى توافق فيها الأسرة على تفويض عمر فى إدارة أملاكها ، فيفتضح أمره بعد سلسلة من المواقف الكوميديية . لكنه ينال الصفح .

وقد مثلت المسرحية في صورة استعراض بعنوان «ماحدش واتخذ منها حاجة» ، انتقد فيه الريحاني بعض تقاليد الحياة المصرية ، كاحتفالات الزواج وللمآم^(٥٢) .

وعقب الاستعراض الأخير ، مثل الريحاني في ٦ أبريل ١٩٤٠ «حكاية كل يوم»^(٥٣) ، و«مدرسة الدجالين» في نهاية عام ١٩٤٠ . وفي المسرحية الأخيرة ، يسخر الريحاني من صناعة السينما في مصر^(٥٤) . بعد ذلك أخرج «ثلاثين يوم في السجن» ، التي كتبها الريحاني من خلال موضوع اقتبس عن مسرحية فرنسية بعنوان «عشرون يوماً في الظل» *Vingt Jours à L'Ombre*^(٥٥) . وتحكي حبكة — مثل حبكة مندوب فوق العادة — قصة رجل يستأجر صديقاً له لينفذ نيابة عنه عقوبة السجن الصادرة ضده . وتعلم أن الصديق كاتب مفلس متعطل — يمثل الريحاني بالطبع — بينما يعمل المستأجر محامياً ، فيدلي الريحاني على لسانه بتعليقات مرحة عن الوظائف القضائية . وعلى هذه المسرحية ساتير آخر بعنوان «ياما كان في نفسي» أخرج في يناير ١٩٤٢ ، ومثل بدار الأوبرا^(٥٦) . والمسرحية — كما يروى جوزيف دخول — مقتبسة عن الفيلم الأمريكي «عشيقها الجبان»

(٥٢) «الأهرام» (٩ يناير ١٩٤٠) .

(٥٣) «الأهرام» (٦ أبريل ١٩٤٠) .

(٥٤) «مدرسة الدجالين» مجلة الصباح (٣ يناير ١٩٤١) .

(٥٥) هذه المسرحية كانت مفضلة دائماً عند الممثلين — الممثلين . وقد مثلتها أيضاً ، في العقد الثاني ، فرقة الممثل — الممثل عبد الرحمن رشدي بعنوان : «عشرين يوم في السجن» . . .

(٥٦) «الأهرام» ، (١٤ يناير ١٩٤٢) .

Her Cardboard Lover (٥٧) . وتناول - كما يشير العنوان الأمريكي - بين ما تناوله من أشياء أخرى، موضوع الحب، وموقف النساء التأفف منه، في حين نجد أن الريحاني يعالج - فوق أرضية سатиيرية واجتماعية - المشاكل التي تنشأ في إحدى الأسر بسببه الميراث .

بعد ذلك ، استضافت « دار الأوبرا » فرقة الريحاني في عدة مناسبات ، منها افتتاح المسرحية الجديدة « حسن ومرقص وكوهين » ، التي مثلت بها في ٩ مارس ١٩٤٣ (٥٨) . وقد كتبت هذه المسرحية بناء على موضوع مقتبس عن مسرحية « ترستان برنار » Tristan Bernard المشهورة : « المقهى الصغير » Le Petit Café (٥٩) . وتعد المسرحية من أروع مسرحيات الريحاني ، وهي تشهد أيضاً ببلوغه قمة تطوره كساتيرست اجتماعي . ويبرهن فيها الريحاني على أن كل الفروق - حتى الفروق الدينية - تتلاشى بتأثير المال . وقد روى لنا بديع خيرى كيف خطرت للريحاني تيمة مسرحية « حسن ومرقص وكوهين » . فذات يوم ، ذهب خيرى مع الريحاني لزيارة مريض في مستشفى بالفجالة . وفي أثناء سيرهما - بعد خروجهما من المستشفى - جذبت انتباه الريحاني لافتة متجر قريب ، كان مملكتاً لقبطى وسلم . وفكر الريحاني ملياً أمام هذا المتجر . فقد لاحظ كيف

(٥٧) حديث مع « جوزيف دخول » . مثلت مسرحية « عشيقها الجبان » Her Cardboard Lover في نيويورك عام ١٩٢٧ . وهي مقتبسة أصلاً عن مسرحية فرنسية بعنوان Dans sa Candeur Naïve من تأليف جاك ديفال J. Deval .

(٥٨) « الأهرام » ، (٩ مارس ١٩٤٣) .

(٥٩) حديث مع « جوزيف دخول » . وقد تحولت المسرحية إلى كوميديا موسيقية - عنوانها The Little Café - في نيويورك ، عام ١٩١٣ .

أن الفرق الدينية ذابت بسهولة وسط مصالح العمل ، وأضاف قائلاً ، إن الأمر أدعى للتسوية حقاً ، لو كان للقبلي والمسلم شريك يهودي (٦٠) .

وقد أمدت مسرحية « المقهى الصغير » الريحاني ببناء مناسب لفكرته . وكان قد طلب من صديقه جوزيف دخول رأيه في مسرحية فرنسية ليقدمها في عرضه التالي . وبينما كان دخول يتصفح أعداداً قديمة من مجلة *La Petite Illustration* (٦١) ، توقف عند مسرحية « المقهى الصغير » ، وقرّر تقديمها للريحاني بدلاً من تلك التي سأله بشأنها . فلما قرأها الريحاني ، عرف كيف يستفيد منها .

وتناول مسرحية « ترستان برنار » قصة الساق « ألبير » ، الذي يعمل بمقهى صغير يملكه بُرجوازي يدعى « فليبير » . وذات يوم ، يرث « ألبير » عن أبيه ثروة تقدر بمائة ألف فرنك . ويعلم « فليبير » بالأمر قبل « ألبير » ، فيفكر — بمساعدة صديق له — في طريقة للاحتيال على « ألبير » ، للحصول على جزء من الثروة ومن ثم يستدرج « ألبير » ليقع عقداً لمدة عشر سنوات . ويشترط عليه بأن الطرف الذي يفسخ العقد ، يكون ملزماً بدفع تعويض قدره ٢٠ ألف فرنك . ويوقع ألبير العقد فرحاً ، لأنه لم يكن ينوي ترك عمله بالمقهى . وعندما يكتشف الحيلة ، يقرر البقاء في المقهى . لكنه يعمل على حمل صاحب المقهى على طرده بوسائل استغفزازية . وينجح في ذلك ، إثر معاملته الجلفة له . وينتهي كل شيء نهاية سعيدة ، لأن « ألبير » يسعى — برغم ذلك — للزواج من ابنة

(٦٠) بلنج خيرى ، « حسن ويرقص وكوهين » ، مجلة الهلال (١ مارس ١٩٦٦)

ص ٦٢ .

(٦١) « *La Petite Illustration* » ، مجلة شهرية كانت تشرى باريس — في أوائل هذا القرن — نصوص أحدث عروض المبرح الفرنسي في ذلك الوقت . وقد نشرت هذه المجلة للريحاني العديد من النصوص التي اقتبس عنها مسرحياته .

«فيليب» الرقيقة الجذابة . وتشجع في هذه المسرحية تلك النغمة التي كانت سائدة في أوائل القرن العشرين ، والتي تعزف على أوتار المرح وتطلعات المدنية واللامبالاة . وبرغم أن «ألبير» يتحقق من أن المال ليس قيمة جوهرية في الإنسان فإن المسرحية تخلو من المهدف الأخلاقي أو «الساتير» .

ولم يكن الأمر كذلك بالنسبة لاقتباس الريحاني . فهو باقتصاره على البناء المجرّد لمسرحية برنار ، إنما يحول هذه «الفودفيل» المسرحية إلى واحدة من أكثر ساتيراته الاجتماعية إتقاناً . فبيئة المسرحية تتحوّل من مقهى إلى مخزن أدوية كبير أو صيدلية . وهو يضيف إلى النصّ شخصيات جديدة من المجتمع القاهري ، كال يونانيين وسوريين والتركيات وكثيرين غيرهم . ويتحوّل «ألبير» إلى عباس الذي يعمل بائعاً بمخزن الأدوية . وعباس نموذج الإنسان الصغير ، بالإضافة إلى أنه شخصية كوميدية متميّزة . وهو فقير ، سيئ الحظ ، شارد الذهن دائماً (يبيع الفانيليا بدلاً من بودرة الصراصير وبالعكس) . لكنه أيضاً بذيء ، وقح ، ساخر . . وهو — مع ذلك — عاطفي ومثالي . وإلى جانب هذا كله ، نراه مُستغلاً ، ومستغلّوه هم «حسن» و«مرقص» و«كوهين» ، والثلاثة شركاء في ملكية مخزن الأدوية .

«حسن ومارقص وكوهين» من أمتع الشخصيات التي ابتكرها الريحاني . وأشدّها أصالة . وهي وإن تكن مرسومة بدقة — طبقاً لصفات المسلم والقطيعي واليهودي — لكنها مصوّرة بأسلوب ساتيري لا ينطوي على إساءة . ويصف أحد المتفرّجين هؤلاء الثلاثة بقوله :

« حسن رجل أنيق ، وجرىء ومثقف ، وهو يمثل الواجهة الإسلامية مخزن الأدوية . . إلا أنه لم يكن له خبرة في أمر من

الأمور ، سوى تكوين صداقات وتوطيد علاقاته المستولن وكوهين يهودى محافظ ، ومالى مقتر ، وهو أيضاً أمين خزانة الشركة . لكنه لا يدري شيئاً عن العلاقات العامة . أما مرقص ، فهو العضو القبطى فى الشركة . ذو العقل المدبر والمظهر الرث . ويرجع الفضل فى نجاحها إلى مهارته فى تصريف شئونها . وعندما أسند مرقص إلى حسن مهمة الاتصالات الرسمية كان يؤدى عمله على أتم وجه . وإذا احتاج مرقص للمال اللازم لمشروع ما فإنه يقنع كوهين ليقدم له المبلغ . لكن لا حسن ولا كوهين كانا يستطيعان مواصلة العمل بدون مشورة مرقص . » (٦٢)

وإن ما بين الثلاثة من فروق دينية وسلالية يزيد من حدة السائبر الذى ينصب على أعمالهم بوصفهم تجاراً . وحين نتناول كل منهم على حدة ، نتبين أن حسن محدث ثراء ، ينتمى إلى فئة اجتماعية فقيرة . ولهذا فهو يكره كل ما يمت بصلة إلى أصله المتواضع الذى نشأ فيه . وكوهين — الذى مثله بشارة واكيم بتخفيف ملحوظ ، محتدياً مسلك اليهود المصريين — هو أيضاً محدث ثراء ، ويكره كل ما يذكره بأنه كان ذات يوم بائع يوريك متجول . فهو مخلوق جشع ، بالغ التضامة (فى رأيه أن القرب الوحيد بين البائعة والمليونيرة ، سلسلة أصفار) ، كما أنه خرب اللمة . وعندما يتسبب عباس بإهماله فى ضياع عبوة « أتير » ،

فزى حسناً يتخفّف من ضيقه بتوقيع غرامة مالية عليه ، على حين ينظر كوهين إلى التسألة من زاوية مختلفة تماماً :

كوهين : خير كفى الله الثرمالك يا حسن بك . محموق من إيه ؟

حسن : الحباب المخلّ المزقّت القطران . . .

كوهين : انهى قطران فيهم . . ما القطران عندنا كبير (ينظر إلى

عطية وبية) قطران نمره كام ؟

حسن : المخلول ، المخبوب ، مقصوف العمر . . .

كوهين : هاه . . . عباس ! . . ماله ؟

حسن : سايب قزاة الأثير مفتوحة . اتفرّج عالبلاوى . . .

الروح . . . النطع . . .

كوهين : وأنت تزعل نفسك عشان إيه ؟

حسن : ما ازعلش نفسي لزاى ياخواجه كوهين ؟ . . أدى ليشر

ونص طاروا فى الهوا .

كوهين : وتفوّر دمك ليه ؟ . . سيك ولا يهك .

حسن : هو مال حرّاميه ده ؟ . . احنا بئلاق البضاعة عاكثّل

(إلى بية) لِدَى له خمسين قرش غرامة .

كوهين : على مهلك ، موش كده . . . خمسين قرش كبير .

حسن : والله العظيم لا يمكن . لازم اقترُصه فى عصفورة قلبه : أنا

مَطَرُ شَتَّى مِنْهُ . مَا هَيْتَ عَنْدهُ أَعَزَّ مِنْ عَصْفُورَةٍ قَلْبِهِ .
أَقْرَبُ صُةً فِي مَا هَيْتَ . . . خَمْسِينَ قَرَشَ .

كوهين : يا حسن يا حبيبي ، بشوئيش .

حسن : يا سلام يا كوهين ، يا سلام !

كوهين : بس طول بالك . هو الأثير اللي طار ده تمنه كام ؟

حسن : تمنه علينا ٨٠ قرش .

كوهين : لاء ، مش علينا . . . تجارى ، يعنى للزبون .

حسن : الزبون ١٢٠ قرش .

كوهين : عظيم ، احنا نعمل لإكرام بصفته مستخدم عندنا . الطيبات

لله ، فنزل له عشرين في الميه . قيدى عليه غرامة جتية (٦٣)

وأخيراً - وليس آخراً - يأتى « مرقص » بمكره وفجته الصعيدية الريفية . وهو وحده الذى يعلم بموضوع ميراث عباس ، فيدبر لذلك خطة الاحتيال عليه :

مرقص : وَأَنْتُمْ مَتَّحِمُونَ أَوْى ، طولوا بالكم شويه .

حسن : نطول بالنال لحد امي ، لحد ما يمك في خناقنا ؟

أنت يا مرقص أفندى تقف لنا في حاجات .

كوهين : البوريك قال . . . بوريك ، الجعان اللي عمره ما شم

ريحه البوريك .

مرقص : بوريك ليه ؟

(٦٣) « حسن و مرقص و كوهين » .

- كوهين** : دا ما يقعدش هنا . ما يقعدش !
- مرقص** : لا ، حايقعد ياسى كوهين .
- حسن** : يقعد يعنى إيه ؟ . ما يقعدش .
- مرقص** : باقولكم حا يقعد ، ويقعد ويرتاح ، ويدلّ دلّ رجله كان .
- حسن** : لا لا ، دا بيتق عند .
- كوهين** : أيوه ، بيتق تحدى يا مرقص أفندى .
- مرقص** : أيوه اتنبّلوا اندقنوا بالحيا . عباس اللى يدكم ترعطوه دا ، تعرفوا النهاردة يحكم على إيه ؟
- كوهين** : يحكم على جاكته مقطعة ، وينطلون دايب .
- مرقص** : إيوه . جاكته مقطعة وينطلون دايب و ٨٠ ألف جنيه .
- كوهين** : ٨٠ ألف جنيه ؟ . . سى مرقص ؟ !
- مرقص** : نعم ياسى كوهين .
- كوهين** : حضرتك قبل ما تشرّف هنا ، حوّدت على كلوت بك ؟
- مرقص** : وحياة أبوك تروح تملّح ولا تقولش لحد ، ٨٠ ألف جنيه .. صاحب ٨٠ ألف جنيه .
- حسن** : الزبيب بتاع النهاردة يظهر أنه صنف مش قدّ كله ، خايط كام بتوره ياسى مرقص ؟
- مرقص** : إيه يا شيخ ؟ . . اسم الله عليك يا غايق ، يا موزون .
- سلامة بك حرك تمشوا انتو .
- حسن وكوهين** : سلامة بك حرك ؟ !

مرقص : أيوه، عم أبو جاكته مقطعة، أخو والد أبو بطلون دايب ..

أبو بطلون دايب دا ، حيليس من بكره ١٦ بطلون
فوق بعض ، ٨٠ ألف جنيه !

كوهين : أنت بتكلم جدّ يا مرقص أفندى ؟

مرقص : باتكلم ، هو سلامة بك حرّك له وريث في الدنيا غير

عباس ابن أخوه ؟

كوهين : ٨٠ ألف جنيه ، كُبات على دماغك يا عباس ، وعلى
الكُبات كُبات .

حسن : ليه الكلام الفارغ دا ؟ . أنت متأكد ؟

مرقص : برضه عمال يقوللى متأكد. دنا سايب إسكندرية بتشبّ وتلبّ

على حرّك برّك فرّك، يينبشوا على اللى يورثه ، ثبت لهم
أنه عباس ، وفين يلاقوا عباس ؟ منين يجيوا عباس ؟ ...

ما عارفينش طريق عباس !

كوهين : وأنت دليّتهم على العنوان ؟

مرقص : أدلّهم كيف ؟ .. هو أنا اتجنّنت ؟ .. أنا سمعت الخبريّة

من هنا ، وأول قطّر على مصر ، وآدى الحكاية بين

أيديكم ، نتشاور فيها مع بعض ، ونوضّب مصلحتنا قبل
ما يوصله الخبر .

كوهين : مصلحتنا إزاي يا مرقص أفندى ؟

مرقص : أنا باقول إنه من العقل يعنى ما نيسيّوش يغير من أيدينا

بثروة زى دى .

- كوهين** : معقول أوى ، بس الطريقة .
- مرقص** : نربطه . . نكسفه . . . نحزّمه بجزام من حديد .
- حسن** : إيه هو اللى تعزّموه وتكفوه ؟ . . إانتو حشّفتلوا حرّامية ؟ . . هو متصرّ حشّطّفوه ؟
- مرقص** : وحياة والدك ترتاح أنت ، يا حسن يه . .
- كوهين** : أيوه ما تشعّيش غلك قوى يا حسن يه . إزاي يا مرقص أفندى إزاي ؟
- مرقص** : ولد زى عباس دا متودّك فى المحل ، وابن حلال وصاحب ذمة ، وشترّى .
- حسن** : دا مترّى ؟ . . لماة الحواري دا مترّى ؟
- كوهين** : دا مترّى فى أكسفورد ، فى السوربون ، صاحب ٨٠ ألف جنيه . . إيوه يا مرقص أفندى ، وبعدين ؟
- مرقص** : وجدع ذوق ، وحتّى ، ولسانه حلو .
- حسن** : لسانه حلو ، هباب الطين ده ؟
- كوهين** : إيوه ، سكر مكرّر ، عسل نحل . . هاه يا مرقص أفندى ؟
- مرقص** : بقول يعنى ، عشان مصلحة المحل ، . . ما يصحّش نفرط فيه أبداً .
- كوهين** : مضبوط .
- مرقص** : وعشان نضمّن عدم خروجه من عندنا نعمل له كونتركتو لمدة عشر سنين مثلاً .

- جمن : ١٠ سنين ١٢ ، أنا أستحمل الحلقة دى عشر سنين ؟ . .
 إذا كان دا وهو لسه شحات حيفترينى ، إشحال لما
 يتسند ضهره على ٨٠ ألف جنيه ، أظن يكلمنى بالمقشة ؟
 كوهين : پس لو كنت تخدمنا وقرتاح أنت يا حسن يه ؟ . . ايوه
 يا مرقص أفندى ، نعملوا كوتراتو عشر سنين .
 مرقص : هو بياخذ عندنا تسعة جنيه ، مش كله ؟
 كوهين : ايوه .
 مرقص : نعملوا أحنا عشرين ، ثلاثين .
 حسن : عشرين ، ثلاثين . يعنى تغنوه زيادة عن غناه ؟
 مرقص : يا حبيبى اخرج منها أنت .
 حسن : أخرج لزاى ؟ . . تدوله ثلاثين جنيه ؟
 مرقص : ايوه ، وفوقهم كان عشرة الميه من الأرباح ، بصفته
 إ شريك فى مقابل حُسن إدارته للمحل *
 حسن : لا ، دنا أعمل تليفون حالا ، أودىكم المَرايا الصَفراء .
 مرقص : ما تَتَعَمَّرُوا آمال ، خلكى الواحد يقول اللى عاوز يقوله !
 راجل زى دا ، لما يعرف أن عنده ٨٠ ألف جنيه ،
 حيقبل يقعد هنا ، تحت مَلْطَشَة مى حسن ، وَرَدَّ آلَة
 مى مرقص ، وَكَرْبَسَة كوهين ، وَغَطْرَسَة الزَّبانن ؟
 كوهين : طبعاً لا .
 مرقص : خلاص ، الكوتراتو حيكون فيه شرط جزائى . إذا أحد

الطرفين ساب التاني قبل المدة المحددة ، ينفع تعويض
٢٠ ألف جنيه .

كوهين : كده ، كده ، كده . أنت مولود في أنهي مديرية في

الصعيد يا مرقص أفندي ؟ . . إيه رأيك يا حسن يه ؟

حسن : أعوذ بالله ، دى أفكار شياطين . دا جشع بطل ،
دا بيتي استغلال دنى .

مرقص : دنى علشان إيه ؟ . . كان بيتي دنى . صحيح ، لو كنت
خيت عليكم ، وحكيتي أنا لوحدي . .

كوهين : أصيل يا مرقص أفندي ، أصيل . أمال ، نيكلك صوص
ياكل لقمة من ورانا ، من أصول المحبة والأخوة نخليوه
سوا .

حسن : يا ويلكم ، ده أنتم أبالة ! . . أنا يستحيل أشترك في
مؤامرة زى دى . . دا ابتزاز ، ودي قلة ذمة .

مرقص : قلة ذمة . حافظ أنت على ذمتك . خليك أنت بعيد .

حسن : بعيد إزاي ، إحنا مش شركا سوا ؟

مرقص : ما أنت بتقول ابتزاز ، واهتزاز .

حسن : ابتزاز يعني علشان ... ومع ذلك . . . طيب ، حيث
كده ما تزودوا التعويض شويه : ٣٠ ألف ، ٤٠ ألف .

مرقص : لا ، تبي مكشوفة أوى ، ٢٠ ألف كفاية خالص . ولا
يا عطية ، انده لينا عباس أفندي .

كوهين : لكن تعالوا هنا . . لما حُضِرَ ض عليه دلوقة كوفرتاوى .
 دا ، واحنا من خمس دقائق كنا حنطُرْده ، مش حا يلب
 القار فى عبة ؟

مرفص : مَهْنُتْمُ الاثنين تصمّموا أوى على طرده ، أنا لوحدى
 حاجى فى صفه . . أتمسك أنا ، تشدّدوا أنتم (تخافت
 صوته حتى لا يكون مفهوماً وتسمع همهمة من
 وقت لآخر وتسمع موافقة من الاثنين) أه كويس . . .
 ها . . .

كوهين : مفهوم . . وتخش على أبوه كان (٦٤) !

ويتبع حسن ومرفص وكوهين - فى معاملاتهم المتبادلة أخلاقيات دميّة
 ومظهرية كتلك التى تتمسك بها فئة التجار البرجوازيين . إنهم يحافظون - أيضاً -
 على الواجهة المتمدّنة ، التى تخفى وراءها أخلاقاتهم العنصرية والدينية ، فى سبيل
 مصالحهم المادية .

وتدور أحداث الفصل الثانى فى أحد المطاعم ، كما فى المسرحية الفرنسية ، إلا
 أن الحدث مختلف تماماً ها . فى قصة « بونار » ، يقع الساق فى مختلف المآزق
 الكوميدية ، عندما تجمع الصدقة بين عشيقته السابقة وعشيقتة الحالية فى المطعم .
 وفى الفصل الثانى نرى عباس وهو يدخل عالماً مترقّفاً ، لكنه يتبين بعد قليل ،
 أن عالم الأثرياء « مَقَرَّرْ مَثَلِ عَالَمِ الْفُقَرَاءِ » . وكلما كان السطح برّاقاً كان الباطن

أكثر فساداً . وفيما يلي موجز لحدث هذا الفصل : قبلوا على عباس مظاهر الثراء ، وهو الآن « جنتلمان » أتيق ، يتأاد السهر — بعد الانتهاء من عمله — في أحد المطاعم ، حيث تتناول العشاء نجمة السينما المشهورة « عزيزة شيكا يوم » ، مع حفنة من المعجبين . وشخصية النجمة مرسومة بعناية : فهي حاقلة ، خليعة ، تافهة ، جميلة ، وأطماعها الشخصية لا حدود لها . ومع تقدم أحداث هذا الفصل ، تزداد عزيزة سخطاً على عباس الذي يرفض التردد إليها . وفي أثناء ذلك كله ، يأتي حسن وورقص وكوهين لمضايقة عباس فلا يستمتع بسهرته . وفجأة يكشفون أن نجمة السينما ، عشيقه لأحد رجال الأعمال ، الذي يريدون أن يقدوا صفقة مربحة معه . وتوافق « عزيزة شيكا يوم » — في بادئ الأمر — على التدخل لصالحهم . ولكنها — عندما يرفض عباس التقاط صورة له مع عزيزة بعد ذلك — تهدد حسن وورقص وكوهين بأن الصفقة لن تتم ، ما لم يُطرد عباس . كل هذا يدعم النزعة التهكمية التي تلازم تطور عباس السيكولوجي خلال المسرحية . إن رفضه التقاط صورة له مع عزيزة شيكا يوم ، « يُبعد » رفضاً للانحناء أمام نجمة سينما يرى فيها غدر هذا العالم وزيفته .

ويختلف إطار حبكة الفصل الثالث اختلافاً طفيفاً عن أصله الفرنسي . لكن حلّ الحبكة يتم بطريقة مخالفة تماماً . ففي مسرحية « المقهى الصغير » ، يقرر « فليبير » — كحل أخير — أن تزوج ابنته الجميلة للساق . ويتودد « ألبير » — الذي يكشف الخطأ — للفاتة في مشهد عاطفي للغاية ، ويوح لها بحبه . وتُفاجأ — الفاتة بذلك ، فتهدد ألباها — على الفور — بأن ترحل هي ، إذا لم يرحل « ألبير » . ويضطر « فليبير » إلى التمشي مع رغباتها ، لكنه حينها يهيم بإعفاء « ألبير » من الانفاق ، يجب الأخير بقوله : « ذُقت في مهبهاك صنوف العذاب » .

(بأنفعل) لكنني أحبة ، أحب مقهاك . ولا يمكنني أن أنصرف من هنا ! (٦٥)
ويرق قلب الفتاة لعاطفة السائق نحوها ، فتوافق على الزواج منه . وهكذا يكتمل الحل
السعيد بالرأى القاتل . ، بأنه ليس بالمال يرتفع السائق فوق وضعه الاجتماعي ، بل
بالحب . ولكن هذه ليست تيمة « حسن مرقص وكومين »

فإن أحداث الفصل الثالث . — من المسرحية الرمانية — تضاعف من نفور
عباس من معاملات الشركاء ونجمة السينا التي تهدد بتخريب الصيغة التي استعانوا
بها لإجرائها ، مالم يطرّد عباس . ويجد مرقص — كالعادة — خرجاً للأزمة .
لماذا لا يتزوج عباس من ابنة حسن ؟ ويبدو هذا الحل مثالياً للشركاء . ويسمع
عباس بخلفتهم قبل أن تتاح لهم فرصة التفاهم مع الفتاة ، فيعطيهما العقد لتزوجه
أمام الجميع . ويعتق الشركاء من التزامهم بدفع العشرين ألف جنيه المتفق عليها
له . وفي المشهد السابق مباشرة ، يقول لفتاة وقد كان يحبها دائماً :

عباس غير كذا إيه ؟ .. كنتي فاهمة إيه ؟ بلحك ؟ .. أبدأ أبدأ أبدأ ،
أحبك إزاي ؟ .. أحبك يعني إيه ؟ .. ما تصدقيهمش ..
كدأين . كدأين . . ما تنصبيش نفسك على حاجة
ما تحبهاش . . نفسك في الخرشوف ، خلاص ،
بلاش مسقعة . هما عابزين يجبروكي علشان الكونتراتو ..
الكونتراتو أه ، قطعيه ، احرقيه . . ما تكلّيش
مسقعة غضب عنك . . ادلّقيها ، احديها من الشباك ..
المسقعة كان ما تحبشي حد يا كلّوها غضب عنه — تعالوا
هنا كلكم ، تعالى يا بيه ، تعالى يا سعادة إليه ، يا عواجة ،
يا جناب الحاجة (٦٦)

Tristan Bernard, *Theatre Choisi* (Paris : Calman-Ley, 1966), p.289. (٦٥)

(٦٦) « حسن مرقص وكومين » .

وتأثر الفتاة أشد التأثير من هذا البرهان على صديق عاطفته، فتبادر بعرض الزواج على عباس، وبذلك تنتهي المسرحية نهاية سعيدة.

وبالرغم من هذه النهاية السعيدة، فإنها لا تخفي واقعة رفض عباس لعالم حسن ومرقص وكوهين، وفضحه اللاذع لسلطان المال. فقد كان مشغولاً بالبحث عن مخرج لشقائه السابق عن طريق المال، اعتقاداً منه — بسذاجة الإنسان الصغير — بأن المال هو الذي يحلب السعادة الحقيقية.

وقد حققت مسرحية «حسن ومرقص وكوهين» شعبية ضخمة، فقد ظلت تمثل^{٦٧} بدار الأوبرا طوال شهر مارس. وفي أبريل انتقل عرضها إلى مسرح «ريتس». وفي نهاية مايو، سافر الريحاني ليمثل المسرحية بفلسطين، بالإسكندرية وبمختلف مدن الأقاليم بعد ذلك (٦٨).

وفي ٢٩ سبتمبر ١٩٤٣، افتتح موسم الجليلد بمسرحيات قوية شيقة من «الزيرتوار». وكانت المسرحية تستبدل كل ثلاث أو أربع ليالٍ.

وبدأت تظهر علامات الاعتلال على صحة الريحاني، مما اضطره إلى غلق أبواب مسرحه فجأة، في ٢٠ فبراير ١٩٤٤. وظل المسرح مغلقاً حتى شهر مارس. وعندما استرد الريحاني صحته، قدم عرضاً بدار الأوبرا. وانتهى الموسم في ١١ مايو ١٩٤٤ (٦٩). وفي ٣٠ مايو، رقع عقداً لتمثيل فرقته بمسرح صيفي — بالقاهرة — أُنشأته دولت أبيض، زوجة الممثل الكبير جورج أبيض. وظل طوال الصيف يمثل مسرحية مختلفة كل ليلتين أو ثلاث. وعلى الرغم من أن الريحاني كان يعيد تمثيل مسرحياته القديمة فإن المسرح كان يمثل بالجمهور كل ليلة. وفي أغلب

(٦٧) «الأهرام» (يناير، مايو ١٩٤٣).

(٦٨) «الأهرام» (١١ مايو ١٩٤٤).

الأحيان ، كان المخرجون يشاهدون المسرحية الواحدة أكثر من مرة. وبلغ من إقبال الجمهور على المسرح ، أن ارتفعت عدد خيرات الريحاني إلى نصف مليون جنيه تقريباً .

وفي ٢ أكتوبر ، عاد الريحاني إلى مسرح « ريتس » . فأخذ - منذ ذلك التاريخ - يقدم مسرحيات ريبورتواه القديم ، حتى شهر مارس التالي. وفي ٤ مارس ١٩٤٥ ، قدم مسرحية جديدة بعنوان « الإخسة » ، التي.. ظلت تعرض بنجاح حتى ١٨ يونية . كما مثلت بالأوبرا ، بحضور الملك فاروق (٦٩) .

وتحكى مسرحية « الإخسة » متاعب عام مفلس ، يدخل في خلعمة أسرة تركية متمصرة محافظة ، تحت تأثير مزاعم خاطئة ، للبحث عن كثر ذائع الصيت . وتقوم على هذه الحبكة - الرومانتيكية المظهر - كوميديا واقعية ، تجري أحداثها في بيت عصري ، وتهاجم النظام الأموي لهذه الأسرة ، إذ تمارس الأم السلطة العليا في البيت . وبفضل شخصية البطل الكوميدي الريحاني والعانس العجوز ، التي تلعب برأسها حماقات الشباب ، صارت هذه المسرحية من أفككه كوميديات الشخصية التي كتبها الريحاني وخيرى حتى ذلك الوقت. ولا شك في أن المسرحية قد اكتسبت تأثيراً قوياً ، بفضل روعة أداء « ماري منيب » لدور العانس العجوز ، - الذي كُتِبَ خصيصاً من أجلها .

وبهذه المسرحية انتهى موسم الريحاني . وبعد إجازة أمضاهما في أوروبا ، افتتح الريحاني موسم ١٩٤٥-١٩٤٦ بآخر مسرحية مبتكرة له هي « صلاح اليوم » ، التي تتضمن الذئع هجوم على القيم المادية للمجتمع ، كما تدل قطعاً على جسم الصراع الداخلي عند الريحاني . وانتصار المتهم . لقد مر الإنسان البصير - كبد

(٦٩) مجلة الصبح (٢٢ مايو ١٩٤٥) ، ص ٢ .

نجيب الريحاني

نراه هنا - بتغير مدحش. فهو يظهر - في البداية - فقيراً مطحوناً . لكنه لا يتلقى الضربات التي يسدها له المجتمع ، بصبر واستسلام ، بل يواصل نضاله - بدلاً من ذلك - لأنه لا توجد هنا قوى غيبية مؤثرة كالصبر والقدر أو الحظ - كما كانت الحال في المسرحيات السابقة - بل يوجد عقل ، ومهارة ودهاء .^(٧٠) وبذلك تختلف الحبكة تماماً عن الحبكة النموذجية التي تتميز بها مسرحيات الريحاني . هنا يمر نصيب البطل بتحول ، لا يأتي عن طريق تدخل الحظ أو القدر ، وإنما هو يقوم على - حيل البطل . وفي نهاية الفصل ، عندما يحدث التحول المعتاد في النصيب ، يخلع البطل جاكته بحركة رمزية - جاكته النقر - ليرتدى جاكته الثراء . وأغلب الظن أن هذه الحركة هي إيماءة وداع مقرون بالحنين ، للإنسان الصغير الذي عرفناه في الكوميديات السابقة .

والكوميديا في هذه المسرحية لا وجود لها . وجو المسرحية جاد مثل تيمتها . لكنها على عكس « الجنيه المصري » - التي كانت هي الأخرى كوميدياً جادة - لا تنطوي على مغزى أو هدف أخلاقي .. لقد تضاعف إحساس الريحاني بالمرارة من أحوال الدنيا . وفيما يلي موجز لأحداث المسرحية :

يلتقي « النمس » - في أحد المطاعم - بصديق الدراسة عبد الجبار ، ويستعين به حاجب للحصول على وظيفة بالبنك الذي يعمل به . وفي البنك ، تصبح سياسة النمس تلمق الجميع ، وذات يوم ، يصل أحد « الباشوات » بعد انتهاء العمل بالبنك ، ويرجو صديق النمس - الذي يعمل حراساً - أن يصرف له « شيكا » ، لكن عبد الجبار يرفض . فيذهب الباشا لمقابلة مدير البنك ، ويُرشدُه النمس بأدب إلى مكتبه ، عندئذ يأمر المدير الموظف بصرف « شيك » الباشا ،

(٧٠) « سلاح اليوم » ، مخطوطة مملوكة من المرحوم نديم خيرى .

لكن الصراف يضطر للاعتراف بأنه لا يستطيع صرف المبلغ كاملاً ، لاقتراضه بعض النقود من الخزنة . فيُطْرَد من البنك ، ويلقَى القبض عليه . ويلتمس النمس أن يشغل وظيفة صديقه (وكان أيضاً يعمل من قبل صرافاً) لكنه يفشل في الحصول عليها ، إلا بعد أن يقدم عشيقته صديقه إلى مدير البنك الداعر ، على أنها زوجته .

وبالرغم من أن النمس يحب الفتاة ، إلا أنه يستخدمها كطعم كلما لزم الأمر . لكي يحصل على ترقية من مدير البنك . وبذلك يقفز طفرة واحدة من صراف إلى مساعد للمدير . ولا كان يدبر خطة ليأخذ مكان الرئيس فإنه يقنعه بالقيام برحلة طويلة . وفي أثناء غيابه ، يعمل النمس على هدم كيان البنك ، ويوهم الموظفين والعملاء بأن البنك يمر بأزمات مالية . وفي نفس الوقت ، يزيغ نسخة من إحدى الصحف ، تحوى وصفاً تفصيلياً لإفلاس البنك . وعندما يعود المدير ، يطلعه النمس على هذه الأمور ، فلا يلبث المدير أن يقع في الفخ ، ويبيع للنمس حصته في البنك ، ويسند إليه مهمة إدارته . وبذلك يصل النمس إلى القمة . وفي أحد الأيام ، يخرج صديق الدراسة من السجن ، ويحصل على وظيفة في نفس البنك ، ويسعى للانتقام من النمس . ويتمكن من الحصول على أدلة ضده (يسرقها من خزانته) ، فيفصله النمس . لكن عشيقته — التي تعلم أن النمس أصبح مبهداً — تتفق على موعد للقاء مع أحد أعضاء مجلس إدارة البنك . وفي تلك الأثناء يقدم صديق الدراسة دليل الاتهام ضد النمس إلى مجلس الإدارة ، الذي يحدد جلسة خاصة لمناقشة المسألة . نكتشف من خلال هذا المشهد — الذي يصل إلى أعلى درجات السخرية بين مسرحيات الريحاني — أن جميع الأعضاء لم يسلّموا من الفضائح ، وأن معظمهم قد ارتشى بالفعل من النمس . ولذلك فهم

يعرفون جيداً كل شيء عن معاملاته المشبوهة . وبعد نقاش عاصف طويل ، يتبادلون فيه التهم ، يتفقون على إنهاء الحديث في هذا الموضوع . على أن أمر النمس يفتضح عندما يتدخل العضو الذي أسلمته خلية النمس نفسها . وإجمالاً لتيمة المسرحية ، يرر النمس أساليبه ومعاملاته في حديثه إلى صديقه :

النمس : ثم ، ما هو النصاب يا مغفل يا عبد الجبار أفندى ؟ . .

النصاب في نظر الناس يتوع الأيام دى ، هو الشخص الذى يخطف رغيث علشان يأكله كله لوحده . أما الشخص الذى يأكل ربعه ، الذى يأكل نصه حتى ، إذا كانت نفسه مفتوحة ، ويقسم الباقي على غيره ، ده ما حدثش أبداً يسميه نصاب ، بالعكس ده ما يعتبره هوش نصاب ، يعتبروه منفعة مشتركة ، مصلحة عمومية .

عبد الجبار : الله على النظريات العظيمة . . الله على المثل العليا .

النمس : مين قال لك عليا ، دى فى أوطى سنسقييل الأرض ، لكن مع الأسف بقت سلاح اليوم . . مكارم الأخلاق ، علو النفس ، الأمانة ، النزاهة ، دى بقت عند الجيل الذى إحنا عايشين فيه ، الجيل المتمدن ، الجيل العصري ، أسلحة قديمة ، تتعلق على الحيطان زى الحناجر التاريخية ، زى الرماح الأثرية ، ما تنفضش فى معمة الحياة . تليمت ، صدمت (٧١) .

ولم تنجح « سلاح اليوم »^(٧٣) ، لأن الجمهور لم يتذوّقها . لكن قِلَّةَ — من أمثال طه حسين — هي التي أدركت مضمونها وأوتتها حقها من التقدير^(٧٤) . وقد تميزت السنوات الثلاثة الأخيرة من حياة الريحاني بالنجاح والتقدير المتزايد . وافتتح الريحاني موسم ٤٧ - ١٩٤٨ في ٢ ديسمبر بمسرحيات قديمة يحبها الجمهور . وظل يمثل طوال الموسم بمسرح « ريتس » . وفي صيف ١٩٤٨ ، انتقل مع فرقته إلى مسرح « محمد علي » بالإسكندرية ، وبعدها أمضى شهرين بأوروبا ، ثم عاد إلى القاهرة في أكتوبر ١٩٤٨ .

واعتماداً على إعلانات الصحف ، نجد أن الموسم الشتوي لعام ١٩٤٩ ، بدأ في ٢٩ يناير ١٩٤٩^(٧٥) . وفي ٢٣ مايو انتقل الريحاني إلى مسرح « محمد علي » بالإسكندرية لإحياء موسم الصيف . لكنه أصيب بالتيفود في ٢٩ مايو ، ونقل إلى القاهرة لعلاج . ورأى الأطباء أن المضادات الحيوية هي علاجه الوحيد . ولما كان هذا الدواء غير متوفر في مصر — إذ ذاك — لحداثته ، فقد أمر وزير الصحة بأن يستورد له حصيصاً بالطائرة . ووصل الدواء . وكان الطبيب الموكل بمهمة حقنه بالمضادات الحيوية غائباً ، فتولت ممرضة المهمة عنه . . ولكن الجرعة كانت كبيرة ، فلم تنقُص ساعات قلائل ، حتى . . مات الريحاني^(٧٦) . وكان لنبا وفاة الريحاني وقع أليم في أنحاء البلاد ، لا يقل في أثره عن وقع كارثة قومية . واشتركت الألوف في تشيع جنازته . وأمرت الحكومة بإطلاق اسمه على

(٧٢) لقاء مع بلعج خيري .

(٧٣) طه حسين ، « سلاح اليوم » ، مجلة الكاتب المصري (مايو ١٩٤٦)

(٧٤) « الأهرام » ، (٢٩ يناير ١٩٤٩) .

(٧٥) لقاء مع « جوزيف دخول » و « بلعج الريحاني » .

أخذ الشوارع وعلى مسرح ريتس . وبعد ثلاث سنوات ، تقرر منح جائزة باسم « الريحاني » تقديراً لـ ١٠٠ جنيه لأحسن طالب بمعهد الفنون المسرحية ، كما تقرر إقامة يوم في كل عام ، تُمثل فيه إحدى مسرحياته بدار الأوبرا (٧٦) .

وقد ظل اسم الريحاني مستجداً بعد وفاته ، كما كان في حياته . واشتركت جميع الصحف في تأييده وتكريمه . وكتب عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين - الذي سخرت مسرحية « حكم قراقوش » من مجمعه اللغوي - أهم مقال ظهر في هذه المناسبة . فقد حكي لنا في مقاله المؤثر عن أثر الريحاني عليه ، وعن صدى وفاته بين الجماهير المصرية العريضة ، ثم أخذ طه حسين يسترجع مظاهر التقدير والعرفان اللذين نالهما الريحاني من كبار المفكرين المعاصرين ، أمثال أندريه جيد . كما أنشئ على المرسوم الملكي الذي صدر لتكريم الريحاني كفنان مصري أصيل . بالإضافة إلى ذلك ، سجل طه حسين للريحاني تضحيته بحياته لخدمة الشعب ، الذي تعزى في وقت كان في أمس الحاجة إلى التحزية . ومن ثم جاءت وفاته المبكرة نتيجة للجهود المضنية التي يبذلها من أجل جمهوره :

« أرسل الريحاني نفسه على سجيها ، فلأ مصر فرحاً ومرحاً ، وتسليّة وتعزية . ولو قد فرغ الريحاني لنفسه ، عكف على فنه ، واستأنى في الإنتاج ، لكان آية من آيات التمثيل ، لا أقول في الشرق ، بل أقول في العالم كله . فقد كان الريحاني ممثلاً عبقرياً ما في ذلك شك ولكنه منع الراحة ، وحرمت عليه الآثاء ، وحيل بينه وبين التمهّل . رأى الناس محزونين يلتمسون عنده العزاء والرضا والتخفيف من أعباء

الحياة ، حين يتقدم النهار وحين يقبل الليل ، فنحنهم ما كانوا يلتصقون فيه في غير بخل ، ولا تردد ، ولا تفكير في العاقبة » (٧٧)

وعقب وفاة الريحاني ، واصلت الفرقة نشاطها بتأثيرها المعهود على الجمهور . وظل اسم « الريحاني » - حتى بعد وفاته - خفّافاً في عالم الكوميديا . أما أدواره الشخصية في مسرحيات الفرقة ، فقد أسندت لعديد من الممثلين ، الذين كان أنجحهم عادل خيرى ، وهو ابن المرحوم بديع خيرى . ومع ذلك ، فإن « عادل » - برغم اجتهاده - لم يكن قادراً على أداء هذه الأدوار ببراعة الريحاني . ولعل هذا كان راجعاً إلى أن هذه الأدوار كانت مرسومة بدقة للريحاني ، فلم تكن تناسب أحداً سواه . ومن ثم لم يستطع أحد أن يحى حضور الريحاني المدهش على المنصة . وتبقى الأدوار الريحانية إلى اليوم كتحدي لجميع ممثلي الكوميديا .

ولقد استمرت « فرقة الريحاني » في تمثيل ريررتواها القديم ، وتقديم آخر المسرحيات التي كتبها بديع خيرى بعد وفاة الريحاني وقيل أن يلحق به هو الآخر ، بعد أن سبقه ابنه « عادل » . وكان معظمها كوميديات خفيفة ، وقارسات خالية من أى مغزى ساتيرى أو أخلاقى . كذلك مات - على مر السنين - معظم الممثلين الذين قامت على أكتافهم « فرقة الريحاني » في أثناء حياته ، وربما كان موت مازى منيب - عام ١٩٦٩ - بمثابة ضربة قاسية للفرقة .^١

ولقد كان الريحاني رجل المسرح أولاً وآخرأ ولا يمكن لفنه أن يوجد إلا أثناء حياته . . وإذا لم يكن قد ترك لنا مكتبته تضم أعماله ، فإنه ترك لنا تراث مسرح عظيم .

(٧٧) طه حسين ، « نجيب الريحاني » ، « الأهرام » (٢٨) ، ١٩٤٩

الخاتمة

نعرفنا - ونحن نتابع سيرة الريحاني - على مراحل الكوميديا المصرية ، ابتداء من أوجاع ميلادها ، إلى مرحلة طفولتها ، ثم إلى البلوغ والشباب والنضج .
وما حياة الريحاني الباطنة إلاّ غذاء هذا النبات النامي . لقد كان الريحاني ينبض - في مسرحياته المبكرة التي مثلت بين عامي ١٩١٦ و ١٩٢٤ - بمثابة الشباب ، وتميّزت فارساته واستعراضاته وأوبريتاته بالخفة والمرح ، دون أن يهتمّ بالمغرى الأخلاقي الجادّ . ونحو عام ١٩٢٦ ، مر بأزمة نفسية حادة ، إثر فشل تجربته في المسرح الجاد ، وتراكم ديونه ، والخيانات التي تعرض لها (وقد فقد محبوبته بديعة تبعاً لذلك) ، مما صبّغ مسرحياته بالجدية . وفي منتصف الثلاثينات ، حقّقت « الدنيا لما تضحك » انتصاراً نصّبجه الأول . وهنا بزغ نجمه كفنان مهذب ، جلو الدعابة ، قادر على تقبل مشاق الحياة بتعقل ورحابة صدر .
لقد عاش الريحاني بمن وجوده وخرج منها ظافراً ، لكنها تركت ، آثاراً عميقة في كوميدياته ، وأشاعت فيها الكتابة والاستسلام . . بل إن آخر كوميدياته « سلاح اليوم » لم تخلُ - هي الأخرى - من نفخة قائمة مريرة .

ومن الصير أن تعد مسرحيات الريحاني الناضجة مجرد متابر للإصلاح الاجتماعي التي تتناول مشاكل اجتماعية وأخلاقية مثل : « محكم قراقوش » ، « وقسمي » ، و « حسن ومرقص وكوهين » . ولقد كان الريحاني شديد التمسك بالحياة ، وكان لا يعتقد بإمكانية تغيير المجتمع . وفي نفس الوقت ، كان يؤمن بقدرته

على خلق فن من الواقع ، بدلا من تمويه الواقع ، أو إنكار وجوده وتغديع متفرّجيه بالبدائل الرومانتيكية . وكان فوق ذلك يؤمن باستطاعته دعم الكوميديا كشكل فنى ، بإسناد علاقة وظيفية لها مع الظروف الحديثة لمجتمعها .

وكان عليه - لكى يبلغ الواقعية - مقاومة معظم الصور والأنواع التى عرفها المسرح المصرى . فكان عليه أن يتنازع مسرح الظل ، والترجمات الأدبية للمسرح الفرنسى ، والأوبريت ، وإقحام الموسيقى فى العروض المسرحية . . وأخيرا نجاحه التجارى . وقد اتخذ الريحاني «مارسيل باتيول» نموذجا له . وفى عام ١٩٣١ ، أعاد كتابة «توباز» Topaze فى كوميديا ممصّرة بعنوان «الجنحة المصرى» ، خلّت من الموسيقى، وشنت هجوماً عنيفاً على مظاهر الفساد فى المجتمع الحديث . وللأسف ، أخفقت المسرحية .. وكاد الريحاني أن يفقد إيمانه بنفسه وبمجهوره .

ولكنه سرعان ما استرد فكاهته الخلوة فى «الدنيا لما تضحك» ، برغم أنها لم تكن تفاعلية وبدأ يتخفّف من نزعة الأخلاقية فى «قسمنى» و«حسن ومرقص وكوهين» ، حتى اختفت هذه النزعة - فى النهاية - من «صلاح اليوم» ١ ومنذ هذا الوقت ، توقف هجومه على المجتمع وأخذ يضحك عليه ، ونجح فى إنجاز هذه التوليفة الريحانية من السخرية والشفقة والفكاهة ، التى منحت أفضل كوميدياته صفاتها المميزة .

والواقعية عند الريحاني هى الصدق .. وقد صرح فى نهاية مذكّراته ، بأنه لم يعد يؤمن «بالعواطف» - كالحب والفضيلة والشرف والكمال والبطولة - لأنها لا تتسم بالصدق أبداً . وهو يقول ، إن هذه العواطف تشبه - فى جوهرها - حزن ونواح الندابات المحترقات فى المآتم . ومن ثم أصبحت الكوميديا الموقف الوحيد نجيب الريحاني

الحياة التي ارتضاها لنفسه .

وإذا تحدثنا بمصطلحات البناء الدرامى ، نجد أن الريحاني لم يأخذ من الناذج الغريبة إلا القدر الذى يرضيه ويرضى متفرجه . وبرغم أن كوميدياته الناضجة متماسكة منطقياً ، بدرجة تفوق فارساته وأوبريتاته المبكرة ، فإنها تبدو — فى نظر الغربى — ثرثرة بلا معنى . وكانت الصورة النهائية للمسرحية عنده ، تعتمد تماماً على استجابة المتفرجين نحوها . وقد أخبرنى المرحوم بديع خيرى بأن المسرحية لم تكن تأخذ صورتها الأخيرة ، إلا بعد الحفلين الأولين . لهذا كانت تكتمل بعد أن يكون قد تعرّف على استجابات الجمهور نحوها . . فلماذا تبرم الجمهور من عبارة معينة أو لم يتعاطف معها ، بادر الريحاني بحذفها . . وإذا تحمس لأخرى ، أضاف إليها المزيد من المعين نفسه . . وإذا سب شخص غيره بطريقة مسلية فكّحه ، أوصى الريحاني الممثل بأن يفعل المثل باثنى عشرة طريقة . . وإذا قدمت شخصية ما دليلاً واحداً على سوء حظها ، جعلها تأتى بعشرين دليلاً . وليس للزمن أهمية فى المسرح الكوميدى ، ما دام المتفرج يضحك ، لذلك كان عرض المسرحية المقتبسة يمتد لفترة تطول كثيراً عما يستغرقه عرض الأصل الفرنسى ، وأحياناً يستمر أربع ساعات أو خمساً . ولا حاجة بنا للقول بأن الفكاهة والنكات والردود الطريفة مبتكرة تماماً . فى أعمال الريحاني وخيرى . وعندما أصبحتا متمرسين بالكتابة ، قلّ اعتمادهما على مصادرهما الأجنبية تدريجياً . كل ما فى الأمر أنهما كانا يستعيران خطأ الرواى . على حين كانت الشخصيات تفصل على أعضاء الفرقة ، أو تصوّر المسرحية . أما الأفكار ، فى هذه المسرحيات فهي ابتكار الريحاني .

ولقد جاء مسرح الريحاني معبراً عن روح المجتمع المصرى ، فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمرّ بتغير جلى وتحوّلات عصرية . وبعد كشكش عمدة القرية - الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى - رمزاً للنظام القديم . وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام ١٩١٩ ، بات واضحاً أن زمن كشكش قد ولّى . لكن الريحاني عاد وأحياء لفترة قصيرة ، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين . وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة فى النمو ، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف إلى الحفّصر ، وصار كشكش نموذجاً بالياً . عندئذ أدرك الريحاني أن الشخصية الرئيسية فى ذلك الوقت هى الإنسان العادى أو الإنسان الصغير فى عالم القرن العشرين ، وأصبح بطله « ياقوت » مدرس الابتدائى ، « وأفلاطون » ملاحظ عمال رصف الطرق ، « ويندق » كاتب الحسابات والمحصل ، « وعباس » البائع بمخزن الأدوية . وهكذا ، عرض الريحاني خلال الإنسان الصغير المشكلات التى تواجهها البلاد فى ذلك الوقت .

ولقد كان الريحاني قادراً على مسايرة التطورات الحديثة وعلى اللحاق بها ، عندما كان يخدم قضية التقدم والتنوير . إلا أنه كان يكره من المجتمع قسوته وماديته وتكالبه على المال . والناس يتذكرون مشهد الريحاني فى أواخر الأربعينات ، وهو يطوف القاهرة فى « كارتته » ويمرّها جواد . وقد كان من المعروف أنه يقتنى سيارة أمريكية من أحدث طراز ، لكنه كان يفضل استعمال « الكارتته » قدر المستطاع . . وهكذا كان الريحاني مستمسكاً بمثله ، وبرغم معرفته الواعية بالوقائع الحديثة للحياة المصرية ، فإن الآلام التى عانتها مصر الحديثة - وهى ممزقة بين القديم والجديد فى منتصف هذا القرن - لم تنعكس آثارها فى فن الريحاني فقط بل انعكست فى روحه أيضاً .

ملحق
بيان بمحركات نجيب الريحاني

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
يولية ١٩١٦	تعاليلي يابطة	النص غير موجود .
يولية ١٩١٦	بسته ريال	النص غير موجود .
يولية ١٩١٦	بكره في الشمس	النص غير موجود .
سبتمبر ١٩١٦	خليك ثقيل	النص الأصلي لدى بديع الريحاني
سبتمبر ١٩١٦	هز ياوز	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
أكتوبر ١٩١٦	إد يلو جامد	النص غير موجود .
أكتوبر ١٩١٦	بلاش أونطه	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٦	أبي قابلي	النص غير موجود .
٤ فبراير ١٩١٧	كشكش بك في باريس	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٢ مارس ١٩١٧	أحلام كشكش بك	النص غير موجود .
٢ أبريل ١٩١٧	وداع كشكش بك	النص غير موجود .
٣٠ أبريل ١٩١٧	وصية كشكش بك	النص غير موجود .
١٧ سبتمبر ١٩١٧	أم أحمد	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
أكتوبر ١٩١٧	أم بكير	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
نوفمبر ١٩١٧	حماتك بتحبيك	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٧	حكتي حوش	النص غير موجود .
يناير ١٩١٨	حمار وحلاوة	النص غير موجود .
أكتوبر ١٩١٨	على كيفك يا بديع قمر	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٨	مصر في ١٩١٨ - ١٩٢٠	النص غير موجود .
١٧ مايو ١٩١٩	قولو له !	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
٢٢ يونية ١٩١٩	لش ١	النص لدى السيدة إيناس خيرى .
٨ يوليو ١٩١٩	وكتو ١	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
١٨ ديسمبر ١٩١٨	رين ١	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٠ مايو ١٩٢٠	فشر ١	النص غير موجود .
٢٣ مارس ١٩٢٠	المشيرة الطبية	النص منشور .
٩ ١٩٢١	رينا وكيته	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٢ مارس ١٩٢٣	الليالى الملاح	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٤ مايو ١٩٢٣	الشاطر حسن	النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين
٢٤ فبراير ١٩٢٤	المجلس	لم نعر إلا على صورة متحلة من النص .
٢٢ فبراير ١٩٢٤	أيام العز	النص غير موجود .
٢٥ فبراير ١٩٢٤	القلوس	لم نعر إلا على نسخة متحلة
أبريل ١٩٢٤	مجلس الأنس	النص الأصلي لدى السيدة إيناس خيرى .
٢٤ مايو ١٩٢٤	لوكتت ملك X	ربما يكون النص الأصلي لدى ابنة أمين صدق .
١٧ ديسمبر ١٩٢٥	قنصل الوز	ربما يكون النص الأصلي لدى ابنة أمين صدق .
يناير ١٩٢٦	مراقى فى الجيش	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
١ نوفمبر ١٩٢٦	المشيرة	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
١٠ نوفمبر ١٩٢٦	مونا - فانا	النص غير موجود .
١٢ نوفمبر ١٩٢٦	الجنة	النص غير موجود .
٢٥ نوفمبر ١٩٢٦	الصوص	النص غير موجود .

ملاحظات	المسرحية	تاريخ العرض
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	ليلة جنكان	٣ فبراير ١٩٢٧
النص مودع بمكتبة الإدارة الثقافية بهيئة السينما والمسرح والموسيقى .	ملكة الحب	٧ مارس ١٩٢٧
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الحظوظ	٧ أبريل ١٩٢٧
النص غير موجود .	يوم القيامة	٣ نوفمبر ١٩٢٧
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	علشان بوسة	٣ ديسمبر ١٩٢٧
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	آه من النسوان	٢١ فبراير ١٩٢٨
النص الأصلي لدى بديع الريحاني	ابقي اغمزني	٧ أبريل ١٩٢٨
النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين .	لا باسمينة (مثل لولك مثل)	٧ نوفمبر ١٩٢٨
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	أنا وأنت	يناير ١٩٢٩
النص غير موجود .	علشان سواد عينها	فبراير ١٩٢٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	مصر في ١٩٢٩	٢٠ مايو ١٩٢٩
النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين .	نجمة الصبح X	٧ نوفمبر ١٩٢٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	اتبجح	١٢ ديسمبر ١٩٢٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	ليلة نخنخة	١ فبراير ١٩٣٠
النص غير موجود .	مصر ، باريس ، نيويورك	٢٩ مارس ١٩٣٠
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	أموت في كده	٦ نوفمبر ١٩٣٠
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	عباسية (فكرة ر.م)	٢٢ نوفمبر ١٩٣٠
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	حاجة حلوة	١٢ فبراير ١٩٣١
النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين .	الجنه المصري ترابز	٣ ديسمبر ١٩٣١

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
١٤ يناير ١٩٣٢	المحفةطة يا مدام	النص غير موجود .
فبراير ١٩٣٢	الرفق بالحمتوات ام مصرى	النص غير موجود .
مارس ١٩٣٢	أولاد الحلال	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
١١ مارس ١٩٣٤	الدنيا لما تضحك	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٢ نوفمبر ١٩٣٤	الشايب لما يدلع	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٣ فبراير ١٩٣٥	الدنيا جرى فيها ليه	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٧ أكتوبر ١٩٣٥	حكم قراقوش X	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٣ يناير ١٩٣٦	مين يعاند مست	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
١٦ أبريل ١٩٣٦	فانوس أفندى	النص غير موجود .
نوفمبر ١٩٣٦	قسمى	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٤ يناير ١٩٣٧	مندوب فوق السعادة O	النص الأصلي لدى بديع خيرى .
٨ أبريل ١٩٣٧	الدنيا على كف عفريت	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٦ يناير ١٩٣٨	لو كنت حليوه	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
٧ أبريل ١٩٣٨	الستات ما يعترفوش يكديوا	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
١٣ نوفمبر ١٩٣٨	استنى بختك	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
١٩ أكتوبر ١٩٣٩	الدلوعة	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
٩ يناير ١٩٤٠	ما حدش واخذ منها حاجة	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
١ ديسمبر ١٩٤٠	حكاية كل يوم	النص لدى المرحوم بديع خيرى .

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
ديسمبر ١٩٤٠	ملوسة الدجّالين	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
٦ مايو ١٩٤١	تلاتين يوم فى السجن ○	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
١٤ يناير ١٩٤٢	ياما كان فى نفسى	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٩ مارس ١٩٤٣	حسن ورقص وكوهين	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
٤ مارس ١٩٤٥	إلا خمسة	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٨ مارس ١٩٤٦	سلاح اليوم	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .

المراجع

(١) المقالات :

- أبازة ، فكرى . « الأوبرا - كوميك » ، « المنبر » (٢٧ يناير ، ١٩١٩) .
_____ « الفن والفنانون كما عرفهم : الأستاذ على الكسار » ، المصور
(ديسمبر ، ١٩٣٣) ص ٢٤ .
ابن الرجا « التمثيل القودفلى ... حقيقة مرة » ، « المنبر » (٣ يوليو ، ١٩١٨) ،
ص ١ .
_____ « الحركة التمثيلية في شهر » ، التياترو (فبراير ، ١٩٢٦) .
أبو العينين ، إبراهيم . « حول المسرح المصرى » ، النيل (١٤ نوفمبر ، ١٩٣٥) .
أبوسيف ، لىلى . « المسرح المصرى كما يراه النقاد » ، المسرح (مارس ، ١٩٦٧) ،
ص ٦١ .
_____ « لمحات من تاريخ الكوميديا في مصر » ، المسرح (نوفمبر ،
١٩٦٦) .
« الأجيال والمجستك » ، « المقطم » (٩ مايو ، ١٩٢٣) .
« وأخيراً . . . الدنيا على كف حضيت » ، الاثنين (٢٩ أبريل ، ١٩٣٧) .
« استنى بختك » ، الاثنين (يناير ، ١٩٣٩) ص ٢١ .
« الأستاذ على الكسار في مشروعه الجديد » ، الصباح (٣٠ سبتمبر ، ١٩٣٢) .
« الأستاذ على الكسار في نوعه الجديد » ، الصباح (١٢ مايو ، ١٩٣٩) .
« الأستاذ على الكسار يتهم » ، الصباح (١٤ يوليو ، ١٩٣٩) .

- «الأستاذ نجيب الريحاني» ، الصباح (٤ فبراير ، ١٩٤٣) .
- «الأستاذ نجيب الريحاني» ، الصباح (١٧ يوفية ، ١٩٤٣) .
- «الأستاذ نجيب الريحاني في موسم الجديده» ، الصباح (١٥ أكتوبر ، ١٩٣٧) .
- «الأستاذ نجيب الريحاني يخرج كوميديا دراماتيك» ، «المقطم» (١٣ ديسمبر ، ١٩٣٣) .
- «الأستاذ نجيب الريحاني يقدم الدنيا على كف عفريت» ، الصباح (٢٣ أبريل ، ١٩٣٧) .
- «الاستعراض المسرحي في مصر» ، «الأهرام» (٣١ مايو ، ١٩٣٥) .
- «افتتاح الموسم المسرحي في مسرح برنثانيا بحمد السيف» ، «السياسة» (١٣ أكتوبر ، ١٩٢٨) ، ص ١٣ .
- «الإقبال على الريحاني» ، العروة (١٠ فبراير ، ١٩٣٧) ، ص ١١ .
- «أنا اللي اكتشفت سيد درويش» ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .
- «انتصار المسرح المصري» ، «الأهرام» (٦ سبتمبر ، ١٩٤٠) .
- «أول صفحة على أبي الكشاكش» ، النيل المصور (٤ فبراير ١٩٢٣) ، ص ٤ .
- Barbour, Neville. «The Arabic Theatre in Egypt» Bus VIII (1935-1937) pp. 173-187, 991-1012.
- البارودي، عبد الفتاح . «كوميديا الريحاني» ، «الأخبار» (٩ يوفية ، ١٩٦٦) .
- _____ «تاريخ المسرح المصري» ، الصباح (١٠ أبريل ، ١٩٣٦) - ٢٢ مايو ، ١٩٣٦) .
- «بديع خيرى يتحدث عن نجيب الريحاني» ، الاثنين (١١ ديسمبر ، ١٩٣٩) .
- «البرنامج الجديد لفرقة بديعة» ، الصباح (٢٩ يوليو ، ١٩٣٨) .

« بطلات الكوميديا والتراجيديا في مصر » ، المسرح (١٥ أغسطس ، ١٩٢٧) ، ص ١٠ .

بليغ ، أحمد « الإعاقة المسرحية » ، الصباح (٢٧ ديسمبر ، ١٩٣٠) .
 ————— « المسرح المصري وما علقه في عهده الأخير » ، الصباح
 (٢٢ سبتمبر ١٩٣٠) ، ص ٢٤ .

بهجت ، حسن . « رواية الشرق على مسرح رمسيس » ، الصباح (٧ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٨ .

————— « الصحراء على مسرح فاطمة رشدي » ، الصباح (٧ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

« بواب العمارة » ، الاثنين (١٣ أغسطس ، ١٩٣٤) ، ص ٣٤ .
 « بين كواليس فرقة الرياحاني » ، الصباح (٣ سبتمبر ، ١٩٤٣) .
 « تحت سماء الفن » ، « المنبر » (٣٠ أبريل ، ١٩٣٧) .

« تطورات الكوميديا في مصر ١ » ، الدنيا المصورة (٦ يوليو ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢-٢٣ .
 « تطورات الكوميديا في مصر ٢ » ، الدنيا المصورة (١٣ يوليو ، ١٩٣٠) .
 « تطورات الكوميديا في مصر ٤ » ، الدنيا المصورة (٢٧ يوليو ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢-٢٣ .

« تطورات الكوميديا في مصر ٥ » ، الدنيا المصورة (٣ أغسطس ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢-٢٣ .

« تطورات الكوميديا في مصر ٦ » ، الدنيا المصورة (١٠ أغسطس ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢-٢٣ .

«تطورات الكوميديا في مصر ٧٧»، الدنيا المصورة (١٧ أغسطس ، ١٩٣٠) ص ٢٠ .

«تطورات الكوميديا في مصر ٩... التأليف والمؤلفون»، الدنيا المصورة (٣١ أغسطس ١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

«التمثيل» ، «المنبر» (٢١ أغسطس ، ١٩١٨) ، ص ١ .
«التمثيل الهزلي في مصر ؟ الريحاني والكسار» ، الدنيا المصورة (٣١ أغسطس ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

تيمور، محمد . «خواطر تمثيلية ، عزيز عيد» ، «المنبر» (٢ أكتوبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

_____ «خواطر تمثيلية ؛ ردّ على صادق» ، «المنبر» (٥ أكتوبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

_____ «الرد على مقال» ، «المنبر» (٢٥ سبتمبر ، ١٩١٨) .

_____ «الريحاني» ، «المنبر» (أغسطس ، ١٩١٨) .

تيمور، محمود . «على المسرح الضاحك» ، الهلال (فبراير ، ١٩٦٥) .
ثروت ، محمد علي . «العرش وتيودورا على مسرح رمسيس وبرنتانيا» ، «السياسة» (٩ فبراير ، ١٩٢٩) .

جرجس ، عدلى . «مجلس الأتس على مسرح برنتانيا» ، التمثيل (٢٤ أبريل ، ١٩٢٤) ، ص ٥ .

«الجنينة المصرية» ، روز اليوسف (٢٨ ديسمبر ، ١٩٣١) .

جودت ، صالح . «دموع الريحاني» ، الكواكب (٨ مارس ، ١٩٦٦) .

Gibb, H.A.R «The Egyptian NOVEL» BSOS VII (1933-35).

«الحاج سيد قشطة . . . بطل الكوميديا البلدى» ، الدنيا المصورة (١٤ سبتمبر ، ١٩٣٠) ، ص ١٤ .

حامد ، محمد على « المسرح المصرى ... ماله وما عليه ، المسرح مدرسة » ، (١٦ سبتمبر ، ١٩٢٩) ، ص ٧ - ٩ .

« الحركة التمثيلية فى شهر . . . لوكاندة الأنس » ، التياترو (مايو ، ١٩٢٥) .

« الحركة التمثيلية فى شهر . . . ناظر الزراعة » ، التياترو (أبريل ، ١٩٢٥) .

حسام . « تاريخ التمثيل فى مصر » ، « الأهرام » (٢٢ يونية ، ١٩٣٥) .

حسين ، طه « نجيب الريحاني » ، « الأهرام » (٢٨ يونية ، ١٩٢٩) ، ص ٣ .

_____ « سلاح اليوم » ، الكاتب المصرى (مايو ، ١٩٤٦) ، ص ٧٠٤ - ٧٠٥ .

حلمى ، عبد الحميد . « ضحايا الريحاني » ، روز اليوسف (١٥ ديسمبر ، ١٩٢٦) ، ص ١٢ .

_____ « كيف انحلت فرقة الريحاني ، وما أسباب الانحلال ... للعبرة والتاريخ » ، المسرح (١٤ ديسمبر ، ١٩٢٦) .

_____ « حول تكريم الأستاذ بديع خيرى » ، المسرح (١١ يوليو ، ١٩٢٧) .

_____ « رواية المتمردة على مسرح الريحاني » ، المسرح (٨ نوفمبر ، ١٩٢٦) .

« الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، « المنبر » (١ مايو ، ١٩٣١) .

حملى ، عز الدين « السينما » ، الصباح (٣١ يناير ، ١٩٤١) .

حنس . « نهضة التمثيل العربى » ، « الأهرام » (٢٩ يناير ، ١٩٢٥) .

« حول أحاديث الممثلين : كلمة على الهامش » ، التياترو (أغسطس ، ١٩٣٤) .

« حول الذين يضحكوننا : نجيب الريحاني ، علي الكسار » ، الاثنين والدنيا (٣ يوليو ، ١٩٤٤) ، ص ١٠ .

« حول إذاعة روايات الريحاني » ، الصباح (٢٦ أغسطس ، ١٩٣٨) .

« حول المسرح الهزلي » ، المقطم (٣١ مايو ، ١٩٢٣) .

« حول المسرح الهزلي » ، المقطم (٣١ مارس ، ١٩٣٣) .

« حول موسم التمثيل المسرحي والإعانة الحكومية » ، روز اليوسف (٢ يناير ، ١٩٣٣) ، ص ٢٤ .

« حيرة الأستاذ الريحاني » ، الصباح (١٥ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ٢٨ .

« بخسارة كبرى فنية للمسرح » ، الصباح (١٥ أبريل ، ١٩٣٢) .

خيري ، بدیع . « كيف جمعت الظروف بيني وبين الريحاني » ، الاثنين (أبريل ، ١٩٣٦) ، ص ٢٩ .

« أبوسك ياطرب اسكندرية » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .

« أم كلثوم توافق على التمثيل » . الكواكب (٢٧ أغسطس ، ١٩٦٣) .

« الريحاني : الفنان والإنسان الصادق » ، الكواكب (عدد ١٨ يوليو ، ١٩٤٩) ، ص ٥٦ .

« رباحاس على مسرح دار التمثيل » ، الصباح (٩ ديسمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩٠ .

« ربع ساعة في منزل كشكش بك » ، الاثنين (١٣ أغسطس ، ١٩٣٤) ، ص ٢١ .

« رحلة كشكشواوية » ، الكواكب (٢٩ أغسطس ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .

- « رد على مقال » ، « الأهرام » (٢٦ فبراير ، ١٩٣٢) .
- « الرد على خصوم الريحاني » ، « المنبر » (٢١ سبتمبر ، ١٩١٨) .
- « الرد على شين ميم » ، « المنبر » ، (٢٤ سبتمبر ، ١٩١٨) .
- « الرقص والراقصات على مسرح الريحاني » ، المسرح (٢ مايو ، ١٩٢٧) .
- رمزي ، إبراهيم . « فودفيل » ، الأدب والتمثيل (أبريل ، ١٩١٦) ، ص ١٠ .
- « الرواية الجديدة في فرقة الريحاني » ، الصباح (٣ يناير ، ١٩٤١) .
- « رواية الشايب لما يدلع » ، النيل (٢٢ ديسمبر ، ١٩٣٢) ، ص ١٤ .
- « رواية عنبرة على مسرح رمسيس » ، « السياسة » (٥ يناير ، ١٩٢٩) ، ص ٢٣ .
- « رواية العواصف على مسرح برنتانيا » ، « السياسة » (١ ديسمبر ، ١٩٢٨) ، ص ٦ .
- رياض ، ايون . « كوميديا الريحاني تطير إلى أمريكا » ، « الأخبار » (٢٨ يونيو ، ١٩٦٦) .
- رياض ، فاتق . « المسرح المصري ، التجارة والفن » ، التمثيل (٢٩ مايو ، ١٩٢٤) ، ص ٩ .
- الريحاني ، نجيب . « تاريخ تكوين فرقة التمثيل » ، الصباح (٢٠ أكتوبر ، ١٩٣٣) ، ص ٦٨ .
- « (١٠ نوفمبر ١٩٣٣) ، ص ٦٨ .
- « غزوى الأولى » ، الاثنين (١٦ أكتوبر ، ١٩٣٩) .
- « الغناء نغم » ، الاثنين (١٦ ديسمبر ، ١٩٤٦) ، ص ٧ .
- « مذكرات كشكش بك » ، الاثنين (١٢ يوليو ، ١٩٣٧) .

نجيب الريحاني . « المسرح روح السنين » الاثنين (١٦ ديسمبر ، ١٩٤٧) ،
ص ٧ .

« وصايا المخرجين » ، الكواكب (مارس ، ١٩٤٩) ص ٢٠ .

« ياجاي من سان فرانسيسكو » ، الاثنين (٢ يوليو ، ١٩٤٥)
ص ٢١ .

« الريحاني يتحدث » ، الاثنين (١٩ أكتوبر ، ١٩٣٩) .

« ساعة مع الكسار » ، الاثنين (٣ سبتمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٤٦ .

« سالمبو على مسرح دار التمثيل » ، الصباح (٢١ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٢٠ .

« س » . « الرد على خصوم الريحاني » ، « المنبر » (٢١ سبتمبر ، ١٩١٨) .

« سلامة في خير ... خير في سلامة » ، الاثنين (٦ ديسمبر ، ١٩٣٧)
ص ٢٠ - ٢٧ .

سهيل . « الأستاذ نجيب الريحاني يتحدث عن موسم الشتاء والصيف » ، الدنيا المصورة

(٣٠ أكتوبر ، ١٩٣١) ، ص ١٨ .

« أعلام التمثيل » ، الدنيا المصورة (٢٣ أكتوبر ، ١٩٣١) .

« أنا وأنت على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (٤ يناير ، ١٩٢٩) ،

ص ٢٨ .

« بوابة جحا على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (٧ يناير ، ١٩٣٠) ،

ص ٢٢ .

« الجنيه المصري على مسرح الكورسال » ، الدنيا المصورة (٢٥ ديسمبر ،

١٩٣٠) ، ص ١٦ - ١٧ .

« حمائك بتحكك » ، الدنيا المصورة (٢٢ مايو ، ١٩٣١) ، ص ١٦ .

« عباسية على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (١٦ يناير ، ١٩٣١) ، ص ١٤ .

« علشان سواد عينها على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (١٥ فبراير ، ١٩٢٩) ، ص ٢٨ .

« العجربة على مسرح ماجستيك » ، الدنيا المصورة (١ مايو ، ١٩٣١) ، ص ١٦ .

« طاحونة صقارية على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (٢٨ سبتمبر ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

« كشكش بك بين فرقتين » ، الدنيا المصورة (٣١ يوليو ١٩٣١) ، ص ١٦ .

« ياحمينه على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (٢٨ نوفمبر ، ١٩٢٨) ، ص ٢٥ .

« شخصية الأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (١ يناير ١٩٤٠) .

الشريفي ، زكريا . « انتخاب الروايات » ، « الأهرام » (٤ أكتوبر ، ١٩٣٥) ٥
 شريف ، حسن . « جمهور الريحاني » ، « المنبر » (٢١ أكتوبر ، ١٩١٨) ص ١ ،
 « كتاب مفتوح إلى محمد بك تيمور » ، « المنبر » (٢٨ سبتمبر ، ١٩١٨) .

صادق ، محمود . « في المسرح المصري ... إلى حضارة الكتب والمؤلفين » ، « الأهرام » (٩ مايو ، ١٩٣٤) .

جبجى . « فى مسارحنا ... القصص الأخلاقى » ، التياترو (ديسمبر ، ١٩٢٤) ، ص ١ - ٢ .

« فى سبيل إصلاح المسرح ... التأليف » ، التياترو (مارس ، ١٩٢٥) .

« فى سبيل إصلاح المسرح » ، التياترو (أبريل ، ١٩٢٥) .

« الصحراء على مسرح فاطمة رشدى » ، الصباح (٧ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

صدق ، عبد الرحمن . « المسرح العربى » الكتاب (يناير ، ١٩٥١) .

Sidky, Abdel Rahman. "Le Theatre Arabe," *La Revue du Caire*

(Novembre. 1960). p. 315.

الصعيدى ، أحمد محمد . « شخصية كشكش بك » ، « المنبر » (٧ سبتمبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

_____ « على مسرح التمثيل الهزلى » ، « المنبر » (٧ سبتمبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

_____ « على مسرح التمثيل الهزلى ، الجمهور » ، « المنبر » (١٣ أكتوبر ١٩١٨) ، ص ١ .

« الصلح خير » ، روز اليوسف (٨ ديسمبر ، ١٩٢٧) .

طلحات ، زكى . « العمامة والطربوش » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .

_____ « المسرح المصرى » ، الأهرام (١٣ مايو ، ١٩٣٠) ، ص ١ .

عبد الشافى . « حديث مع الأستاذ الريحانى فى الموسم التمثيلى الجديد » ، الصباح (٣ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٤ .

_____ « حديث مع الأستاذ نجيب الريحانى » ، الصباح (١٢ أغسطس ، ١٩٣٨) .

عبد العزيز ، حامد . « المسرح المصرى وحظه من المساعدة الحكومية » ، روز اليوسف (١ فبراير ، ١٩٢٨) ، ص ١٥ .

_____ « على المسرح الأهلئ : بين النقد والتأليف » ، روز اليوسف (٧ فبراير ، ١٩٢٨) ، ص ١٥ .

عبد العظيم ، أحمد . « أول فيلم عربى ناطق » ، الصباح (٢٣ يوليو ، ١٩٣١) .
عبد القادر ، محمد زكى ، « نحو النور » ، « الأخبار » (٩ نوفمبر ، ١٩٦٦) .
عبد القدوس ، محمد . « فى الحالة التمثيلية الحاضرة » بحث فى « المنبر » (١٤ نوفمبر ، ١٩١٨) ، (١٥ نوفمبر ، ١٩١٨) .

عبد المحيد ، محمد توفيق . « الروايات التمثيلية وآثارها ونشاطها » ، النيل المصور (٢٤ مارس ، ١٩٢٨) ، ص ٢٠ .

عبد ، سعيد . « كانت وفاة الريحانى . . . كوميدى » ، « أخبار اليوم » (١١ يونية ، ١٩٤٩) ، ص ٣ .

عبد ، حسين . « انتهت الأزمة » ، الكواكب (٩ يوليو ١٩٦٣) .
« عظمة المسرح المصرى . . . إغلاق مسرح رمسيس » ، « الأهرام » (٣١ يناير ١٩٣٤) .

حفيظ ، محمد . « قنصل الوز » ، التياترو (١٩ يناير ، ١٩٢٦) ، ص ٢٣ .
« على أفندى الكسار » ، التياترو (٢ نوفمبر ، ١٩٢٤) ، ص ٢٠ .
« على قفا أبى الكشاكش » ، النيل المصور (٤ فبراير ، ١٩٢٨) .
« على الكسار يخلع شخصيته التقليدية » ، الكواكب (٢٧ مايو ، ١٩٣٢) .

« على مسرح ريتس ... الستات ما يعرفوش يكذبوا » ، الصباح (٢٧ أبريل ، ١٩٣٨) .

« على مسرح الفانتازيو » ، الصباح (٢٢ يوليو ، ١٩٣٢) ، ص ٣٧ .

« عمرو بن العاص على مسرح الماجستيك » ، الكواكب (٨ فبراير ، ١٩٣٢) .

« عن ياقوت . . . فيلم نجيب الريحاني » ، الصباح (٣ نوفمبر ، ١٩٣٣) ، ص ٥٩ .

« العناصر الجديدة في المسرح المصري » ، الصباح (١٥ مايو ، ١٩٣١) .

« عودة الأستاذ نجيب الريحاني إلى مصر » ، الصباح (٢٨ أبريل ، ١٩٣٣) ، ص ٢٨ - ٢٩ .

« عودة الأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (٧ أكتوبر ، ١٩٤٨) ، ص ٣٩ .

« عودة الريحاني » ، الاثنين (١ أكتوبر ، ١٩٣٤) ، ص ٤٠ .

عوض ، جمال الدين حافظ . « كلمة هادقة ، كيف صدرت مجلة الستار » الستار (١٣ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٤ .

عيسى ، محمد . « نجيب الريحاني كما عرفه بديع خيري » ، مجلة القوات المسلحة (١ يناير ١٩٦٦ ، ١٦ يناير ١٩٦٦) .

العيوطى ، عبد الله . « بداية المسرح العربى . . مسرح خيال الظل » ، المسرح (ديسمبر ، ١٩٦٤) .

« غريزة المرأة على مسرح الحديقة » . الدنيا المصورة (٨ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ - ١٧ .

فرج ، الفريد . « الريحاني . . . فنان المسرحية الوحيدة المؤثرة » ، آخر ساعة (٩ يوفية ، ١٩٦٣) .

- « فرقة الأستاذ الريحاني » ، الصباح (٢١ مايو ، ١٩٣٧) .
- « فرقة الأستاذ على الكسار » ، الصباح (٢٩ يوليو ، ١٩٣٨) .
- « فرقة الأستاذ على الكسار بين الماجستيك والبرتانيا » ، الصباح (٣٠ سبتمبر ، ١٩٣٨) .
- « فرقة الأستاذ على الكسار في فلسطين » ، الصباح (١٣ مارس ، ١٩٤٢) .
- « فرقة الأستاذ الكسار » ، الصباح (٤ يونية ، ١٩٣٧) .
- « فرقة جديدة لنجيب الريحاني » ، الصباح (١٤ يوليو ، ١٩٣٣) .
- « الفرقة القومية والوجه الجديدة » ، « الأهرام » (١٧ نوفمبر ، ١٩٣٩) .
- « فرقة الكسار في كازينو كوت دازور » ، الصباح (١ أغسطس ، ١٩٣٨) .
- « فرقة الريحاني » ، الاثنين (١ سبتمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٣٦ .
- « فرقة الريحاني » ، الاثنين (١٢ نوفمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٣٦ .
- « فرقة الريحاني » ، الاثنين (٢١ ديسمبر ، ١٩٣٦) .
- « فرقة الريحاني » ، الكواكب (٣ أكتوبر ، ١٩٣٢) ، ص ١٨ .
- « فرقة الريحاني » ، الكواكب (٢ يناير ، ١٩٣٣) ، ص ٢٠ .
- « فرقة الريحاني » ، الكتاب (يوليو ، ١٩٤٦) ، ص ٤٨٦ ، ٤٨٧ .
- « فرقة الريحاني الجديدة » ، روز اليوسف (٢١ يوليو ، ١٩٢٦) ، ص ٦ ، ٧ .
- « فرقة الريحاني بعد سفره إلى تونس » ، الصباح (١١ نوفمبر ، ١٩٣٢) .
- « فرقة الريحاني تقدم منلوح فوق العادة » ، الصباح (٢٣ يناير ، ١٩٣٧) .
- « فرقة الريحاني على مسرح القانتازيو » ، الصباح (٢٢ يوليو ، ١٩٣٢) .

« فرقة الريحاني على مسرح الكورسال » ، الصباح (٨ ديسمبر ، ١٩٣١) ، ص ٢٦ .

فهى ، نعيم . « ممثل جديد فى فرقة الريحاني يحدثنا عن أستاذه » ، العروة (٣ مارس ، ١٩٢٧) ، ص ١٤ .

« فى المسرح والصلوات » ، الصباح (١٦ سبتمبر ، ١٩٣٨)

« فى سبيل التاج على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (٥ ديسمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٨ .

« فى شارع عماد الدين - على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (١٥ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .

« فيلم لعبة الست » ، الصباح (٢١ فبراير ، ١٩٤٦) ، ص ٢٢ .

قاسم . « لماذا كرهتوا المسرح . . . تصريحات للأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (٢٣ يولية ، ١٩٣٣) ، ص ٨ - ٩ .

قراة ، أحمد عبد الرحمن . « هل يتنافى التمثيل مع الدين الإسلامى ؟ رأى صريح » ، الصباح (١١ يناير ، ١٩٢٦) ، ص ١٣ .

« قنصل الوز على مسرح دارالتمثيل العربى » ، روز اليوسف (١٠ أبريل ١٩٣٨) ، ص ١٥ .

« الكسار » ، الكواكب (٢٣ مايو ، ١٩٣٢) ، ص ١٤ .

« كشكش بك » ، الكواكب (٢٣ مايو ، ١٩٣٢) ، ص ٨ .

« كشكش بك فى الاستوديو » ، الاثنين (٢٣ أكتوبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٢ - ٣٤ .

« كيف ألف الأستاذ إبراهيم رمزي رواية دخول الحمام مش زى خروجه » ، المسرح (٢٥ يوليو ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

- « كيف تلور البروقات » ، الاثنين (١٩ أبريل ، ١٩٣٧) .
- « كيف تم الصلح بين الريحاني والسيدة بديعة مصابني » ، الصباح (٢٧ أغسطس ١٩٢٨) .
- ليتومبجي ، باروخ . « علشان بوسة على مسرح الريحاني » ، الصباح (٢ يناير ، ١٩٢٨) ، ص ١٤ .
- « ماذا في حديقة بديعة » ، الصباح (١٩ أغسطس ، ١٩٣٢) ، ص ٥٠ - ٥١ .
- « متى يعود كشكش بك » ، الكواكب (٢٩ أغسطس ، ١٩٣٣) ، ص ١٠ .
- « المحفظة يا مدام على مسرح الكورسال » ، المسرح (٢٢ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .
- محمد . « ستوديو مصر يقدم رواية سلامة في خير » ، الصباح (١٧ ديسمبر ، ١٩٣٧) .
- محمد ، إبراهيم . « السرق مقاطعة الجمهور للمسرح المصري » ، « الأهرام » (١٧ فبراير ١٩٣٥) .
- « مدرسة الدجالين » ، الصباح (٣ يناير ، ١٩٤١) .
- « المسرح الجديد » ، روز اليوسف (٤ سبتمبر ، ١٩٢٨) ، ص ١٨ .
- « المسرح والسينما » ، الاثنين (٣٠ نوفمبر ، ١٩٣٦) ، ص ٢٦ .
- « مسرح سيد درويش » ، المسرح (نوفمبر ، ١٩٦٤) ، ص ١٢ .
- « مشروعات الريحاني في الموسم الجديد » ، الاثنين (٢٧ نوفمبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٦ .
- مشنوق ، فؤاد . « كلمة جامعة » ، التياترو (٢٩ أكتوبر ، ١٩٢٥) ، ص ٢٤ - ٢٧ .
- مصابني ، بديعة . « قصة حياتي » ، الاثنين (٢٦ أبريل ، ١٩٣٩) ، ص ٥٩ .
- المصري ، إبراهيم . « الفن والمجتمع » ، التمثيل (١٣ أبريل ، ١٩٣٤) .

_____ « الحركة المسرحية في مصر » ، البلاغ (١٦ يوليو ، ١٩٣٠)

ص ٢ .

_____ « مسارحنا والروايات المصرية » ، التمثيل (٢٤ أبريل ١٩٢٤)

مصطفى ، السيد . « نجيب الريحاني كما عرفه بديع خيرى » مجلة القوات المسلحة

(١ يناير ، ١٩٦٦) ، (١٦ يناير ، ١٩٦٦) .

« مع الأستاذ على الكسار » ، الدنيا المصورة (٩ أكتوبر ، ١٩٢٨) ، ص ٢٨ .

« معزا يشترك فيها كشكش والكسار : هل يستطيع الممثل أن يظهر في غير شخصيته ؟ »

الاثنين (١٤ يناير ، ١٩٣٥) ، ص ٢٠ .

« ملحوظات فنية لا بد منها على فيلم سلامة في خير » ، الصباح (٧ يناير ، ١٩٣٨) ،

ص ١٤ .

« ملك الكوميديا المصرية » ، « المقطم » (٤ يناير ، ١٩٣٧) .

« ملك الحديد على مسرح رمسيس » ، الصباح (٢١ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ١٦ .

« ملك الكوميديا المصرية » ، « المقطم » (٤ يناير ، ١٩٣٧) .

« مناقشات وملاحظات في مجلس فنى » ، الصباح (١١ فبراير ، ١٩٣٨) .

« موسم للريحاني » ، الاثنين (٢٦ أبريل ، ١٩٣٧) .

« الموسم المسرحي المقبل . . . حديث الأستاذ جورج أبيض » ، « السياسة »

(١٥ سبتمبر ١٩٢٨) ، ص ٢٤ .

« الموسم المسرحي الجديد » ، « السياسة » (٨ سبتمبر ، ١٩٢٨) ، ص ٤ .

« نجيب وبديعة يعودان » ، الكواكب (١٥ مايو ، ١٩٣٣) ، ص ١٩ .

- « نجيب الريحاني » ، « المقطم » (٢٧ سبتمبر ، ١٩٢٤) .
- « نجيب الريحاني » ، الكواكب (١٤ أغسطس ، ١٩٣٣) ، ص ١٤ .
- « نجيب الريحاني » ، كل شيء والدنيا (٢٠ فبراير ، ١٩٣٥) .
- « نجيب الريحاني والدراما » ، روز اليوسف (١٤ يوليو ١٩٢٩) ، ص ١٢ .
- « نجيب الريحاني - كوميديا الشرق » ، « المقطم » (٢٤ نوفمبر ، ١٩٣٤) .
- « نجيب الريحاني ناقد أفلامه » ، الاثنين (١ يوليو ، ١٩٤٦) ، ص ٢٣ .
- « نجيب الريحاني يتحدث عن بديع خيري » ، الاثنين (٤ ديسمبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٨ .
- « نجيب الريحاني يؤلف فرقة جديدة » ، الكواكب (١٧ يوليو ، ١٩٣٣) ، ص ٣٨ .
- النحاس . « الفناء والتمثيل » ، « المنبر » (١٢ أغسطس ، ١٩١٨) ،
- « النسر الصغير على مسرح رمسيس » ، « السياسة » (٢٩ أكتوبر ، ١٩٢٩) .
- نظيم ، رمزي . « التمثيل القودفيل » ، « المنبر » (٢٣ يوليو ، ١٩١٨) ، ص ١ .
- « النهضة التمثيلية في مصر » ، التياترو (١ يوليو ، ١٩٢٤) ، ص ١٠ .
- المهياوي ، محمد . « الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، « المنبر » (٢٥ أبريل ، ١٩٣١) .
- هيكل ، محمد حسين . « التعليق المسرحي والمواضيع التي تناولها » ، « السياسة الأسبوعية » (١٣ سبتمبر ١٩٣٠) ، ص ١ .
- وجدى ، قاسم . « تاريخ تكوين فرق التمثيل في مصر » ، الصباح (٢٦ أكتوبر ، ١٩٣٣) .

- «وصنى ، عمر» التمثيل منذ أربعين سنة » ، روز اليوسف (١٤ أبريل ، ١٩٢٦) .
- «الوطن على مسرح رمسيس» ، الصباح (١٤ نوفمبر ١٩٢٧) .
- «وفاة الأستاذ أنطون يزبك . . . فقيد المسرح الحلى» ، الصباح (٢ سبتمبر ، ١٩٣٢) ، ص ٢٦ .
- وهبي ، حسن . «المسرح المصرى» ، روز اليوسف (١٤ يوليو ، ١٩٢٦) ، ص ١٥ .
- يونس ، إبراهيم «السرفى مقاطعة الجمهور له . . . رد على مقال» ، «الأهرام» (٢٦ فبراير ، ١٩٣٥) .
- «الأهرام» . ١٧ أكتوبر ، ١٩١٦ . ١٧ ديسمبر ، ١٩١٦ . ٤ فبراير ، ١٩١٧ .
- ١٨ مارس ، ١٩١٧ . ٢ أبريل ، ١٩١٧ . ١٠ أبريل ، ١٩١٧ .
- ١٦ أبريل ، ١٩١٧ . ٢٩ أبريل ، ١٩١٧ . ١ نوفمبر ، ١٩١٧ .
- ١٩ مايو ، ١٩١٨ . ١ مايو ، ١٩١٩ . ٢٢ يونية ، ١٩١٩ .
- ٨ يوليو ، ١٩١٩ . ١٠ ديسمبر ، ١٩١٩ . ٢٠ مايو ، ١٩٢٠ . ٢٢ مارس ١٩٢٣ . ٢٤ مايو ، ١٩٢٣ . ٤ فبراير ، ١٩٢٤ . ٢٢ فبراير ، ١٩٢٤ .
- ٢٥ فبراير ، ١٩٢٤ . ١٢ - ١٦ نوفمبر ، ١٩٢٦ . ٣ فبراير ، ١٩٢٧ .
- ٧ مارس ، ١٩٢٧ . ١٧ أبريل ، ١٩٢٧ . ٢٧ أكتوبر ، ١٩٢٧ .
- ٣ ديسمبر ١٩٢٧ . ٢١ فبراير ، ١٩٢٨ . ٧ أبريل ، ١٩٢٨ .
- ٢٩ يونية ، ١٩٢٧ . ١٥ يوليو ، ١٩٢٨ . ٧ نوفمبر ، ١٩٢٩ .
- ١٢ ديسمبر ، ١٩٢٩ . ١ فبراير ، ١٩٣٠ . ٢٩ مارس ، ١٩٣٠ .
- ٦ نوفمبر ، ١٩٣٠ . ٢٢ نوفمبر ، ١٩٣٠ . ٣ ديسمبر ، ١٩٣١ .
- ١٧ ديسمبر ، ١٩٣١ . ٢ يناير ، ١٩٣٢ . يوليو ، أغسطس ، سبتمبر

- ١٩٣٢ . ١١ مارس ، ١٩٣٤ . ٢١ فبراير ، ١٩٣٥ . ١٦ يناير ،
 ١٩٣٦ . ٦ يناير ، ١٩٣٨ . ١ مايو ، ١٩٣٨ . ٩ يناير ، ١٩٤٠ .
 ٦ أبريل ، ١٩٤٠ . ١٤ يناير ، ١٩٤٢ . ٩ مارس ، ١٩٤٣ . ٦ أبريل ،
 ١٩٤٠ . ١٤ يناير ، ١٩٤٢ . ٩ مارس ، ١٩٤٣ . ١١ مايو ، ١٩٤٤ .
 ٢٩ يناير ، ١٩٤٩ .

انظر جريدة « الأهرام » من ١٩١٤ — ١٩٤٩ .

(ب) الكتب العربية :

- أحمد ، محمود . فن التمثيل . القاهرة : مكتبة الرشيد ، ١٩٢٥ :
- بيوى ، عبد الحلیم . نجيب الريحاني والكوميديا المصرية . القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة والنشر ، بدون تاريخ .
- بطرس ، فكرى . من أعلام المسرح الغنائى . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .
- حسين ، طه . مستقبل الثقافة فى مصر . القاهرة : دار المعارف .
- الحكيم ، توفيق . تحت شمس الفكر . القاهرة : دار سعد للطباعة والنشر ، ١٩٤٥ .
- حمادة ، إبراهيم . خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال . القاهرة : ١٩٦٣ .
- العتبلى ، عثمان . نجيب الريحاني . القاهرة : كتب الجميع ، ١٩٤٩
- رشيد ، فؤاد . تاريخ المسرح العربى . القاهرة : كتب الجميع ، ١٩٦٠
- رفعت ، محمد . مذكرات فاطمة رشدى — سارة بزناز الشرق . بيروت : دار الثقافة ، بدون تاريخ .
- الريحاني ، نجيب . مذكرات . القاهرة : دار الهلال ، ١٩٥٩ .
- نجيب الريحاني : مجموعة الألحان الكبرى الحديثة . القاهرة :
- المكتبة المملوكية ، بدون تاريخ .

- عوض ، لويس . المسرح المصري . القاهرة : دار ايزيس للنشر ، بدون تاريخ .
- منثور ، محمد . المسرح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٤ .
- موسى ، سلامة . كتاب الثورات . بيروت : دار العلم ، ١٩٥٥ .
- نجم ، محمد يوسف . المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ١٨٥٧ - ١٩١٧ .
- بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ .
- نجم ، محمد يوسف . الشيخ أحمد أبو خليل القباني . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣
- _____ سليم النقاش . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٤ .
- _____ محمد عثمان جلال . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٥ .
- _____ يعقوب صنوع . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣ .

(ح) الكتب الإفرنجية

Bentley, Eric : *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1964.

Bernard, Tristan : *Théâtre Choisie* : Paris: Calman-Ley, 1966.

Clark, Barrett H. : *European Theories of the Drama*. New York : Crown Publishers Inc., 1965.

Feydeau, Georges. *Un Fil à la Patte*. Paris : Le Livre de Poche, 1965.

Théâtre : *Occupe-toi d'Amelie; La Dame de chez Maxim*. Paris : Le Livre de Poche, 1965.

Frondaie, Pierre. *L'Insoumise*. Paris : Librairie Théâtrale, 1923.

Kerr, Walter. *Tragedy and Comedy*. New York: Simon and Schuster, 1967.

Landau, Jacob. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Lane, E.W. *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London : J.M. Dent and Co., 1908.

Pagnol, Marcel. *Topaze*. Paris : Le livre de Poche, 1961.

Safran, Nadav. *Egypt in Search of Political Community*. Cambridge : Harvard University Press, 1961.

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ١٩٧٢/٤٧٩٠

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧٢

نجيب الريحاني

يعتبر الممثل ، المخرج ، الكاتب « نجيب الريحاني » أعظم فناني الكوميديا في النصف الأول من هذا القرن . فقد كان له الفضل الأول في الارتقاء بالكوميديا المصرية من هزل « الفصل المضحك المرتجل » إلى الكوميديا الراقية التي اتخذها منبراً للنقد الاجتماعي اللاذع والتي استطاع أن يحقق ذاته من خلالها كممثل كوميدى لامع يتمتع بموهبة الحضور ، وبقدرة فذة على بث الروح المحلية في مسرحياته المقتبسة .

وفي كتاب « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر » تتحدث المؤلفة الدكتور ليلي أبوسيف عن المسيرة الشاقة التي قطعها نجيب الريحاني خلال ٣٤ عاماً ، عبر مراحل تطوره الفني ، ابتداء من ابتكاره شخصية « كشكش بك » ، حتى مرحلة النضج الفني ، التي بدأها بمسرحية (الجنيه المصرى عام ١٩٣١) . وفي هذه المرحلة أخذ الريحاني يسخر من واقع المجتمع المصرى بمرارة ويصور عيوبه وفساده ، ويعدد المظالم التي حلت بالإنسان الصغير فيه ، (أمثال : « باقون » و « أفلاطون » و « بندق » و « عباس » .. إلخ) والذي بات الريحاني يحلم طوال حياته بإنصافه وإسعاده .

